

Entfesselte Körper im Kinematographen

Ästhetische Reflexionen zum modernen Menschen im frühen russischen Film



ZÜRCHER FILMSTUDIEN 46

Clea Wanner
Entfesselte Körper

ZÜRCHER FILMSTUDIEN

BEGRÜNDET VON CHRISTINE N. BRINCKMANN

HERAUSGEGEBEN VON

JÖRG SCHWEINITZ UND MARGRIT TRÖHLER

BAND 46

CLEA WANNER

ENTFESSELTE KÖRPER

Ästhetische Reflexionen zum modernen Menschen im frühen russischen Film



Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über http://dnb.d-nb.de abrufbar.

Die vorliegende Publikation basiert auf der Dissertation der Verfasserin, die im Juni 2020 an der Philosophisch-Historischen Fakultät der Universität Basel verteidigt wurde.

Publiziert mit Unterstützung des Schweizerischen Nationalfonds zur Förderung der wissenschaftlichen Forschung.



Schüren Verlag GmbH
Universitätsstr. 55 | D-35037 Marburg
www.schueren-verlag.de

Lektorat: Marc Frank, Philipp Brunner
Gestaltung: Erik Schüßler
Umschlaggestaltung: Bringolf Irion Vögeli GmbH, Zürich
ISBN: 978-3-7410-0348-6 (OA)
ISBN: 978-3-7410-0347-9 (Print)
ISSN: 1867-3708
DOI: 10.23799/9783741003486



Inhalt

Dank 9

Einleitung 11

**I Luzide, opak und semipermeabel
Die Beschaffenheit von kinematographischen Menschen** 37

1 Der Kinematograph. Produktionsort schattenhafter Körper 39

1.1 Degenerierter Tanz der Schatten. Zinaida Gippius 42

1.2 (Film-)Theoretische Verhandlungen von Licht und Schatten 49

2 Grenzen des Realismus. Ein- und Ausstieg aus der Leinwand 55

2.1 Pygmalion – Čartkov – Balašov. Das hyperrealistische Film-/Kunstwerk und die Folgen für das Publikum 56

2.2 Portret (1915). Der Ausstieg aus dem Bild und (trick-)filmische Spielereien 64

**3 Zakovannaja fil′moj (1918)
Avantgardistische Durchdringung von Realität und Illusion** 69

II Körperutopien 79

4 Morbide Fixierungen des idealen weiblichen Körpers bei Evgenij Bauėr 81

4.1 Grezy (1915) 84

4.2 Umirajuščij lebed′ (1916) 93

4.3 Posle smerti (1915) 100

4.4 Exkurs. Scheitern des Ästheten an der Objektivierung des weiblichen Körpers 109

5 Visionen des schönen enthüllten Körpers. *Leda* und Tragedija Ledy 117

5.1 Sublimierung des nackten Körpers in der Literatur und auf der Bühne 121

5.2 Die filmische Inszenierung von *Leda* 136

III Ekstase 145

6 Der ekstatische Körper des Neuen Menschen im Silbernen Zeitalter 147

7 Kino und der ekstatische Körper der Neuen Frau 153

8 Ključi sčast'ja 157

8.1 Schlüsselfilm und -roman 157

8.2 Mediale Übertragungen 165

9 Tanz der Mänaden 175

10 Ekstase und Entwicklung des Konzepts eines Neuen Menschen 185

10.1 Motiv der Ekstase in Kinoglaz (1924) und seine ambivalente Verwendung 186

IV Tanzmanien 1908–1914 191

11 Wie vom Tanz befallen
Eine kulturelle Verortung der ‹Choreomanie› 193

12 *Pljaska* in den ländlichen Melodramen
Zwischen Sozialkritik und kommerzieller Nutzbarmachung 201

13 In-Bewegung-Setzen. Mediale und körperliche Konstellationen 215

13.1 Intermediale Mobilisierungen. Vom Tanzparkett zum Film und wieder zurück 215

13.2 Die körperliche Ansteckung in der Filmkomödie 221

14 Tango. Der neue körperliche Ausdruck der (russischen) Moderne 229

14.1 Tango im Diskurs. Sinnbild eines neuen Zeitalters 229

14.2 Tango im Film. Die Femme fatale in Ditja bol'šogo goroda (1914) 236

14.3 Tango im Film. Avantgardistische Anverwandlung in Drama v kabare futuristov № 13 (1913) 245

V Tanzmanien 1915–1918 253

15 Danse macabre 255

15.1 Der Tanz der Unterwelt. Apachentänze im Kino um 1914/15 260

15.2 Pola Negri. Apachentanz als Signatur des weiblichen Filmstars 262

15.3 Der Totentanz als Figur der Sozialkritik 268

15.4 Danse macabre in den Filmen von Jakov Protazanov und Ivan Mozžuchin 272

15.5 Danse macabre. Sinnbild einer ausgehenden Kinoepoche 285

16 Lguščie bogu (1917). Verführung im Tanz der Geißlersekte 289

Schlussgedanken 297

Anhang 301

Bibliografie 303

Bildnachweise 319

Filmregister 320

Personenregister 323

Dank

Dieses Buch basiert auf meiner Dissertation, die ich 2020 an der Universität Basel verteidigt habe. Mein Dank gilt an erster Stelle meinen Betreuern: Thomas Grob, der mich am Ende meines Masterstudiums mit auf den akademischen Weg genommen hat, mir stets Vertrauen schenkte und viel Freiheit gab, ohne die das vorliegende Buch weitaus uninspirierter herausgekommen wäre. Für seinen offenen Blick auf den osteuropäischen Film, seine langjährige Begleitung und Rückenstärkung bin ich dankbar. Jörg Schweinitz ist zuzuschreiben, dass diese Arbeit eine starke filmhistorische Fundierung aufweist. Mit seinem Spezialwissen zum frühen Film und seinem Sinn für die vielfachen Verflechtungen des Kinos mit anderen Künsten und der Literatur hat er diese Arbeit bis zur Publikation begleitet. Er ermöglichte mir auch, meine Forschung an verschiedenen Veranstaltungen des Seminars für Filmwissenschaft der Universität Zürich kritisch zu diskutieren. Dort traf ich auf neue Kolleginnen, interessante Gesprächspartner, viel Expertise und wichtige Anregungen.

Stark verbunden bin ich den Mitarbeitenden und Studierenden am Slavischen Seminar der Universität Basel, das seit mittlerweile vielen Jahren ein wichtiger Ort in meinem Leben ist. Tanja Simeunović, meiner drugarica, mit der ich unzählige Stunden im Kino verbracht habe – in Basel, București, Odesa und Moskau –, gebührt besondere Anerkennung.

Den Anschluss an die russische Forschungskultur verdanke ich Anna Kovalova und Nikolaj Izvolov, die ihre Unterstützung und ihr Interesse bereits am Anfang meiner Dissertation zeigten. Äußerst wertvoll für dieses Buch waren die mehrmaligen Recherchen im Gosfil'mofond; für den Zugang zu den Filmschätzen, die fachliche Beratung und Gastfreundschaft bin ich den Menschen in Belye Stolby zu Dank verpflichtet, allen voran Oleg Bočkov und Ol'ga Derevjankina.

Der Reisefonds der Universität Basel hat unzählige kürzere Recherchereisen gefördert, der Schweizerische Nationalfonds hat mir 2018 einen längeren Aufenthalt in Moskau ermöglicht, der für dieses Buch Gold wert war, und schließlich die digitale Bereitstellung dieses Buches finanziert. Dank dem Max Geldner-Fonds und der Basler Studienstiftung erscheint meine Arbeit auch als gedrucktes Buch.

Marc Frank hat das Manuskript auf Herz und Nieren geprüft. Für sein Lektorat und seine Vorschläge, die immer auch von einem außerordentlichen Gespür für das (bewegte) Bild zeugen, sei hier gedankt.

Ohne Familie und Freunde geht es nicht. Dalia Donadio und Tobias Meier, Simon Saxer, der HC, mit euch schreibt und lebt es sich schöner. Anton Ponomarev, für deine Radikalität in der Kunst bewundere ich dich, für deine Nachsicht mit mir während dieser Arbeit liebe ich dich. Dankbar bin ich meinen Eltern und meinem Bruder: für ihren Rückhalt und den Glauben daran, dass ich auch eine Dissertation irgendwie hinkriege.

Bei der Abgabe des Manuskripts an den Schüren Verlag Ende März 2022 hält der russische Angriffskrieg gegen die Ukraine bereits einen Monat an. Er bringt Menschen um, zerstört Familien, Freundschaften, Häuser und Landschaften – eine Lebenswelt unglaublich vieler Menschen, zu der auch eine bedeutende Filmkultur gehört. In diesem Sinne sei dieses Buch den Kolleginnen und Kollegen aus Kultur und Wissenschaft in Osteuropa gewidmet, die sich teils unter widrigsten Umständen und zunehmend repressivem Druck für ein vielfältiges filmhistorisches Erbe einsetzen und eine diverse Filmkultur gestalten – jenseits von nationalistischen Bewegungen, imperialen Machtansprüchen und totalitären Ideologien. Und die somit auch einen Akt des Widerstands leisten. Der Film kann vielleicht nicht direkt in unsere Lebenswelt eingreifen, er kann aber Visionen von neuen möglichen Welten anbieten. Denn er hat eine transzendierende Kraft, eine Kraft, in der sein revolutionäres Potenzial liegt.

Einleitung

Was macht der Film mit dem Menschen und seinem Körper? Entziehen die technisch bewegten Bilder dem Menschen jede Körperlichkeit und bringen ihn so gänzlich zum Verschwinden? Oder ist der Film, wie etwa für die Filmschaffenden und Theoretikerinnen und Theoretiker der sowjetischen Avantgarde, das Medium par excellence für die Schaffung einer neuen Menschheit? Rückblickend ist einzugestehen, dass der Film den Körper nicht direkt neu erfunden, aber unsere Vorstellung von ihm grundlegend revolutioniert hat (vgl. Kraus 1996, 395). Denn der Film, der den Körper nicht nur in seiner Leibhaftigkeit festhält, sondern ihn auch in seiner Bewegung einfängt, ihn bearbeitet, perfektioniert und dekonstruiert, brachte am Ende des 19. Jahrhunderts eine neue Intensität in die ästhetische Wahrnehmung von Körperrepräsentationen. Er überflügelte die bisherigen Möglichkeiten, wie jene der realistischen Malerei oder der Fotografie, den Menschen zu zeigen und zu betrachten. Angetrieben von dieser Faszination gehe ich in dieser Arbeit auf die Suche nach den Vorstellungen des modernen Menschen und seines Körpers, die die erste Dekade des Erzählkinos in Russland (1908–1918) – so die erste Hypothese – grundlegend formiert haben.

Das Medium Film zeigte nun den Körper in einer neuen ästhetischen Spannung von Authentizität, Verfremdung, Fetischisierung und Flüchtigkeit und schuf zudem neue mediale, kulturelle und ästhetische Konstellationen, die zahlreiche (theoretische) Überlegungen und künstlerische Artikulationen einer krisenhaften Moderne und deren Visionen eines sogenannten ‹Neuen Menschen› hervorbrachten.

Die vorliegende Studie setzt zeitlich in einer medienhistorischen Umbruchphase ein, als sich das Kino in Europa und Russland als Institution in der modernen Massenkultur etablierte. Einer Zeit, in der sich die Filmkultur in den großen Metropolen und in der Provinz Russlands radikal änderte, in der sich eine industrielle Filmproduktion ausbildete, die wiederum das mehrstündige erzählende Filmformat beförderte, was die Filmproduktion, Verleih- und Präsentationsstrukturen, Zuschauerkonstituierung und nicht zuletzt das ästhetische Programm vehement beeinflusste. Kaum zehn Jahre später wird der überaus florierenden privatwirtschaftlichen Filmproduktion ein abruptes Ende gesetzt. Somit bezieht die Studie ebenso die turbulente, jedoch wenig erforschte Phase von Ende 1916 bis 1918 mit ein, die massiv von den Revolutionen 1917 und dem Bürgerkrieg geprägt war. Doch was heißt es, ein Buch zu dieser in der

Forschung unterrepräsentierten Kinoepoche zu schreiben? Welche Voraussetzungen sind gegeben und welchen Grundannahmen gilt es kritisch zu begegnen? Und inwiefern verspricht das Verhältnis von Körper und modernem Menschen einen erkenntnisreichen Zugang zu den filmischen Werken dieser Zeit?

Die Epoche von 1890 bis 1917, in der sich die Geschichte des russischen vorrevolutionären Films abspielt und die vor allem im russischsprachigen Diskurs retrospektiv als Silbernes Zeitalter *(serebrjanyj vek)* betitelt wird, lässt sich als Phase eines tiefgreifenden Wandels von Politik, Gesellschaft und Kultur fassen. Dass sich dieser Wandel nicht als klar definierter Bruch vollzog, sondern vielmehr in Transformationen, die von oft gegensätzlichen Prozessen und Tendenzen zwischen Alt und Neu, zwischen Dekadenz und Aufbegehren geprägt waren, wird in der vorliegenden Einleitung und den folgenden Kapiteln ausgeführt. Für die spezifische kulturhistorische Kontextualisierung des frühen russischen Stummfilms sind zentrale zeithistorische Momente bereits an dieser Stelle herauszustreichen. Felix Ingold definiert zwei Schritte (1904/1905 und 1912/1913), in denen ein solcher Wandel nachzuvollziehen ist:

> Der erste Schritt besiegelt mit Russlands Niederlage im Krieg gegen Japan, mit landesweiten Bauernaufständen und Streikbewegungen, schließlich mit der Relativierung des zaristischen Absolutismus durch das Zugeständnis einer Konstitution sowie einer gesetzgebenden Reichsduma das verspätete Ende des imperialen 19. Jahrhunderts, während der nachfolgende Schritt – unmittelbar vor dem Weltkrieg – ein jähes Wirtschaftswunder und einen nie dagewesenen kulturellen Aufbruch mit sich brachte, ein Schritt, der für Russland mehr als nur ein neues Jahrhundert, nämlich eine qualitativ neue *Epoche* eröffnete. *(Ingold 2013, 21; Herv. i. O.)*

Im Sinne dieses kulturellen Aufbruchs standen seit jeher Projekte aus den Bereichen der Kunst, Literatur, Philosophie, Musik, des Theaters und vermehrt des Tanzes im Zentrum der Erforschung der russischen Moderne und ihrer Verzahnung mit Ideen und Vorstellungen eines modernen oder gar Neuen Menschen. Dass der Film bisher in diesem (Forschungs-)Diskurs eine nur sehr marginale Rolle spielte, lässt sich erklären, aber nicht rechtfertigen.

Offensichtlich ist die Quellenlage hier ausschlaggebend: Gemäß einer unveröffentlichten Zählung des Filmhistorikers Aleksandr Derjabin sind in den Jahren 1907 bis 1921 insgesamt 2601 Spielfilme gedreht worden, von denen nur 352 aus dem Zeitraum 1907 bis 1919 erhalten sind (die Filmproduktion in den Jahren 1920 und 1921 ist hier nicht besonders

signifikant, da sie während des Bürgerkrieges sehr gering war).[1] Erwähnenswert ist der Zustand der Kopien: Nur bei 1,73 % sind die originalen Zwischentitel erhalten und nur von zwölf Filmen (weniger als 0,5 %) sind Positivkopien überliefert.[2] Das bedeutet, dass kaum Anhaltspunkte zur Färbung der Filme vorhanden sind. Dies stellt unumstritten eine äußerst prekäre Lage für die Erforschung der Epoche dar, doch darf nicht außer Acht gelassen werden, dass die 1920er-Jahre des sowjetischen Stummfilms *trotz* der (aufgrund fehlenden Materials und Budgets) minimalen Filmproduktion in der ersten Hälfte der Dekade zu den ‹populärsten› Perioden der russischen und internationalen Filmforschung zählen. Das sowjetische Kino etablierte sich denn auch ungeachtet des rigorosen Zensursystems zu einer der aufsehenerregendsten und mächtigsten Filmkulturen der Welt, die vom Staat und von gesellschaftlich etablierten Strukturen gefördert wurde. Die Sogwirkung, die das sowjetische Kino und insbesondere die Filmexperimente der sowjetischen Avantgarde auf die Wissenschaft ausübt, ist daher leicht nachvollziehbar.

Eine solche wissenschaftliche Auslese der filmhistorischen Perioden betrifft jedoch nicht allein das russische Beispiel. Normative ästhetische Wertvorstellungen der Wissenschaftlerinnen und Wissenschaftler selbst, die sich eher für die Kunstepoche der 1920er-Jahre interessierten, trugen dazu bei, dass die Forschung das europäische und amerikanische Erzählkino der 1910er-Jahre für lange Zeit und teilweise bis heute marginalisiert(e). Diese Vorbehalte sind weiter zu erläutern: Während das sogenannte ‹Kino der Attraktionen› (Gunning 1986), also das Kurzfilmkino von ca. 1885 bis 1907, für eine «‹wilde› und produktive Phase des Unangepassten und des Bruchs mit allem traditionell Ästhetischen» steht (Schweinitz/Wiegand 2016, 8), folgt darauf mit dem Erzählkino in den 1910er-Jahren eine Periode, die im filmhistorischen und kulturwissenschaftlichen Diskurs eher für Irritationen gesorgt hat. Die für das frühe Erzählkino charakteristischen Nobilitierungsstrategien zur Gewin-

1 Diese wie die folgenden Ziffern stammen aus der Präsentation von Petr Bagrov (ehemaliger wissenschaftlicher Leiter des Gosfil'mofonds) im Rahmen der Konferenz «Višnevskie čtenja» (14.–16.6. 2019, Moskau).
Eine deutlich bessere Überlieferungssituation ist bei den renommierten Regisseuren Jakov Protazanov und Evgenij Bauėr zu verbuchen: Von den je 83 Filmen (gedreht bis 1919) sind von Protazanov 21 (25 %) und von Bauėr 28 (34 %) erhalten. Dies ist u. a. auf ihre produktive Tätigkeit sowie auf das Interesse seitens der Archive zurückzuführen, aber auch auf den größeren Erkennungsfaktor ihrer Filmsprache, dank der bislang nicht zugeschriebene Filmkopien, besonders im Ausland, als ihr Werk identifiziert werden konnten.

2 Die Ursache ist in erster Linie in der Archivpolitik zu suchen, die aufgrund des hochentzündlichen Materials der Positivkopien nur die Negative aufbewahrt und die Positive zerstört hat. Dies war nicht nur in der Sowjetunion eine gängige Praxis, auch etwa in Deutschland und Japan war dies lange der Regelfall.

nung eines urbanen bürgerlichen Publikums wurden vielfach als Rückschritt oder Restauration interpretiert. Dazu gehören in erster Linie die produktionelle Anknüpfung (vornehmlich der personelle Transfer aus Theater, Ballett und Literatur in die Filmindustrie) sowie die ästhetische Annäherung an die etablierten Künste, die insbesondere im europäischen und russischen Kino durch eine bildkünstlerische Stilisierung des Filmbildes geschah (vgl. ebd., 7–12). Dieser Rückgriff auf etablierte Gattungen unterstützt(e) die wissenschaftliche Praxis, die Dekade als ein Abrücken von einer medienspezifischen Entwicklung des Films einzuordnen; wohingegen, die chronologische Linie weiterverfolgend, insbesondere das sowjetische Montagekino der Anforderung, filmgestalterische Mittel (wie eben die Montage) auszuarbeiten, gerecht wird. In Bezug auf das russische Beispiel verschärft sich diese Situation zusätzlich, wurde doch das frühe russische Kino lange Zeit und mit wenigen Ausnahmen (vgl. Lichačev 1927; Ginzburg 1963; Zorkaja 1976) unter ideologisch-politischen Vorzeichen als dekadente, bürgerlich-kapitalistische Frühgeschichte regelrecht missachtet.

Für die Untersuchung der Eigenwertigkeit der Epoche und ihrer Filme in ihren kultur- und medienhistorischen sowie ästhetischen Dimensionen gäbe es verschiedene Zugänge: Das vorliegende Buch konzentriert sich auf einen Aspekt, der bisher wenig Beachtung fand, der sich aber dennoch, wie die Einleitung zeigen wird, in den Kontext aktueller Forschungstendenzen einschreibt. Das Vorhaben, die Filme in ihrer Wechselwirkung von Moderne, Kino und Körper zu untersuchen, verspricht, sie aus einer filmanalytischen sowie historisch differenzierten Perspektive in einer hochgradig transmedial geprägten kulturellen Epoche zu erfassen. Das bedeutet auch, das Kino als ein Massenmedium anzuerkennen, das sich simultan zu den Nobilitierungsbestrebungen an Zeichen der Populärkultur orientierte. In diesem Sinne kann sich das Kino einer ‹Verbürgerlichung› widersetzen und einen gewissen ‹Eigensinn› aufweisen, «der in der ökonomischen Maschinerie gewiss verschliffen, auch aus politischen Motiven unterdrückt werden kann, sich prinzipiell jedoch jeglicher Assimilation verweigert» (Kreimeier 2011, 254). Ein solcher ‹Eigensinn› zeigt sich in ausgeprägter Weise in diversen filmischen Körperkonzepten. Obschon der (u. a. aus kommerzieller Sicht gewinnbringenden) Erzähllogik verpflichtet, modellieren die Filme Körperbilder heraus, denen ein besonderer Schauwert zukommt, die Grenzerfahrungen artikulieren und auch normative Vorstellungen und Klischees – beispielsweise von Weiblichkeit oder einer Disziplinierung des Körpers – herausfordern oder gar zerstören. Es sind entfesselte Körper, die sich in mehrfachem Sinne, etwa in Bezug auf das Sujet sowie auf einer formalästhetischen und außerfil-

mischen diskursiven Ebene, nicht bändigen lassen und Gegenstand dieses Buches sind. Sie werden nicht allein in ihrer strukturanalytischen Dimension untersucht, vielmehr nimmt die Studie auch die Menschen im Kinosaal selbst in den Fokus. Das Kino figurierte in den 1910er-Jahren als Wahrnehmungsapparat und wurde als «neuer Typ ästhetischer Wahrnehmung» verstanden, der einen «anderen Zugang zur Realität» versprach (Schweinitz/Tröhler 2012, 19). Es konnte somit nicht nur eine spezifische (physische) Erfahrung in der Moderne abbilden, sondern hielt auch Dispositive zur Stimulierung solcher Erfahrungen bereit.

Ausgehend von diesen Standpunkten soll das Buch medienhistorische Dynamiken verfolgen sowie Prozesse der Angleichung und Abgrenzung zu etablierten Künsten in den Blick nehmen. Dazu gehört auch die Frage nach Adaptionen und Modifikationen von Figurentypen und Gestaltungskonzepten aus dem (dem russischen sehr nahestehenden) westeuropäischen Kino. Jedoch darf nicht die Frage aus den Augen verloren werden, auf welche Weise der Film einen eigenständigen kulturellen Text und ästhetischen Entwurf der russischen Moderne kreieren konnte. Denn nur unter einer solchen Perspektive wird der Film als konstitutives Medium sowie als Kunst- und Kulturphänomen einer spannungsvollen Epoche fass- und sichtbar.

Nižnij Novgorod 1886

So unterschiedlich die diskursiven und künstlerischen Reflexionen gestaltet und von verschiedenen Interessen angeleitet sind, gilt es bereits an dieser Stelle auf eine grundlegende Auseinandersetzung hinzuweisen: Verhandelt wird die Beziehung zwischen dem materiell-leiblichen und dem kinematographischen Körper, ein Verhältnis, das sich bereits früh in der Rezeption des Films manifestierte, zyklisch im bewegten Untersuchungszeitraum auftauchte und uns in diesem Sinne auch leitmotivisch durch das Buch führen wird. Das Abgleichen des medial verfremdeten Körpers mit einem ‹natürlichen› Körper bestimmt nicht nur die Darstellung von Menschen im Film, es prägt auch das Nachdenken über den Film – und das seit Anbeginn der russischen Filmgeschichte: Als der junge Schriftsteller Maksim Gor'kij den lumièreschen Kinematographen in der Allrussischen Ausstellung im Juli 1986 in Nižnij Novgorod besucht, sieht er zunächst die Belebung der Menschen durch das In-Bewegung-Setzen des Standbildes:

> И вдруг — экран как-то странно вздрагивает, и картина оживает. […] идут люди, появляются откуда-то издали и увеличиваясь по мере приближения к вам, на первом плане дети играют с собакой, мчатся велосипедисты, перебегают через дорогу пешеходы, проскальзывая

> между экипажами; всё движется, живёт, кипит, идёт на первый план картины и куда-то исчезает с него. *(Zit. nach Drubek 2012, 325.)*[3]

Auffällig ist, wie der Autor sein Augenmerk auf die im Film dargestellten Menschen richtet, wie er ihr Erscheinen und Verschwinden auf der Leinwand, ihre Bewegung und Größenveränderung genau beschreibt. Doch was Gorʼkij hier beobachtet, ist eine ungewöhnliche Darstellung der doch so vertrauten Straßenszene:

> И всё это беззвучно, молча, так странно, не слышно ни стука колёс о мостовую, ни шороха шагов, ни говора, ничего, ни одной ноты из той сложной симфонии, которая всегда сопровождает движение людей. […] беззвучно скользят по серой земле серые, тенеобразные фигуры людей […]. Их улыбки так мертвы, хотя движения полны живой энергии, почти неуловимо быстры, их смех беззвучен, хотя вы видите, как содрогаются мускулы серых лиц. *(Ebd.)*[4]

So fotografisch und naturgetreu die Bewegungsbilder sind, so verzerrt erscheinen sie durch das Fehlen von (farbigem) Licht und Ton. Es ist die ungewöhnliche Gleichzeitigkeit von realistischer Abbildung und höchster Künstlichkeit, die bei Gorʼkij eine Rezeption von Schatten und Toten hervorruft. Gerade die Bewegung, die das Leben simuliert, wird als trügerisch wahrgenommen, da die Menschen in ihrer flächenhaften Erscheinung gefangen bleiben. Der Mensch im Film ist in Gorʼkijs Rezeption seelenlos. Eine solche Wahrnehmung des Filmbildes und seiner Körperfiguren kulminiert in seiner Beschreibung der Menschen aus dem wohl berühmtesten Film des ersten Programms der Gebrüder Lumière L'Arrivée d'un train en gare de La Ciotat (F 1985):

> Обычная картина сутолоки при прибытии поезда на станцию. Серые люди безмолвно кричат, молча смеются, бесшумно ходят, беззвучно целуются.

3 Doch plötzlich beginnt die Leinwand seltsam zu vibrieren und das Bild wird lebendig. […] Menschen erscheinen irgendwo aus der Ferne und werden größer, wenn sie sich Ihnen nähern. Im Vordergrund spielen Kinder mit einem Hund, Radfahrer rasen vorbei, Fußgänger überqueren die Straße, sich zwischen den Kutschen hindurchschlängelnd – alles bewegt sich, lebt, brodelt, kommt in den Vordergrund des Bildes und verschwindet aus ihm irgendwohin. (Übers., Gorʼkij 1995a, 13)

4 Und alles lautlos, schweigend, absonderlich. Man hört nicht das Rumpeln der Räder auf dem Straßenpflaster, nicht das Trappeln der Schritte, keine Stimme, nichts – nicht eine einzige Note jener vielschichtigen Symphonie, die immer die Bewegung von Menschen begleitet. […] lautlos gleiten die grauen, schattengleichen Figuren der Menschen über die graue Erde […]. Ihr Lächeln ist tot, obwohl ihre Bewegungen voll lebendiger Energie und so schnell sind, daß man sie kaum erfassen kann. Ihr Lachen ist tonlos, obwohl Sie sehen, wie die Muskeln in den grauen Gesichtern zucken. (Übers., Gorʼkij 1995a, 13 f.)

> Ваши нервы натягиваются, воображение переносит вас в какую-то неестественно однотонную жизнь, жизнь без красок и без звуков, но полную движения, – жизнь привидений или людей, проклятых проклятием вечного молчания, – людей, у которых отняли все краски жизни, все её звуки, а это почти все ее лучшее… *(Gor'kij 1958, 244)*[5]

Gor'kijs Kritik markiert den Beginn der russischen Kinopublizistik und Filmkritik. Sie reflektiert nicht nur, wie die Menschen im Film erscheinen, welche Qualitäten sie aufweisen und wie sie sich verändern, sondern auch, wie die Menschen im Kinosaal durch den Film körperlich adressiert werden, wie sich ihre Nerven anspannen und sie in diese monochrome Schattenwelt regelrecht hineingezogen werden.

Diese Beobachtungen sind nicht nur Repliken des Erstaunens über das neue Medium, sie benennen auch bemerkenswert früh und differenziert die problematische Lebendigkeit der von Licht und Schatten geschaffenen Körper. Dieses kritische Mimesismoment – die Uneigentlichkeit des vermeintlich so Lebensnahen – wird zu einem zentralen Topos der frühen Filmtheorie und -kritik. Und kann, so meine These, in der filmischen Repräsentation des Körpers besonders zugespitzt werden.

Der filmische Körper in der russischen Moderne Zwischen Immanenz und Transzendenz

Ein zentraler metapoetischer Diskurs, der in der Betrachtung des frühen russischen Kinos stets – mal mehr, mal weniger – präsent ist und an den oben genannten kulturellen Prozessen maßgeblich teilhat, ist die kulturhistorische Transformation in der Spätphase des Silbernen Zeitalters.

Den Bezugspunkt bildet die Ästhetik des Fin de Siècle, die auch als eine ‹Ästhetik der Ideen› bestimmt werden kann:

> Im Zentrum dieser Ideen stand die Wiederherstellung der göttlichen All-Einheit, und die zentralen Kunstwerke wurden von der Vision eines verlorenen Paradieses bestimmt, in dem die irdische Spaltung in Körper und Geist, Eros und Agape noch nicht vollzogen war. *(Schahadat 2009, 154)*

5 Es erscheint das übliche Bild vom Gedränge bei der Ankunft eines Zuges auf der Station. Die grauen Menschen schreien lautlos, lachen stumm, gehen geräuschlos, küssen sich ohne einen Ton.
Ihre Nerven sind überspannt, die Einbildung trägt Sie in ein Leben, das irgendwie unnatürlich eintönig ist, ein Leben ohne Farben und Klänge, aber voll Bewegung, ein Leben von Geistern, oder von Menschen, die gebannt sind durch den Fluch ewigen Schweigens, Menschen, von denen man alle Farben des Lebens genommen hat und all seine Klänge – und damit fast das Beste von ihm… (Übers., Gor'kij 1995b, 18)

Ausgehend von solchen Ideen findet eine ästhetische und kulturelle Verschiebung statt: Die Idee der Transzendenz (Symbolismus) wird durch das reale Ding der Immanenz (Avantgarde) abgelöst. Dabei kann der Film zum emblematischen Aushandlungsort werden, der den Konflikt zwischen Körper und Idee, Immanenz und Transzendenz ausspielt (vgl. ebd., 140, 150).

Seit der Geburtsstunde der Kinematographie in Russland ist ein reges Interesse der Symbolisten für das neue Medium zu beobachten. Hierbei wird der Film oft als eine Form der Hinwendung oder Kommunikation zum Jenseitigen oder Transzendenten verstanden. Diese Affinität bemerkt bereits Maksim Gor'kij 1886, wenn er seine Beobachtungen scharfzüngig von symbolistischen Ideen abgrenzen möchte:

> Объяснюсь, дабы меня не заподозрили в символизме или безумии. Я был у Омона и видел синематограф Люмера – движущиеся фотографии. *(Zit. n. Drubek 2012, 324)*[6]

Nicht nur fällt die Erfindung des Kinematographen mit der Entwicklung des russischen Symbolismus Mitte der 1890er-Jahre zusammen; gleichzeitig mit der Institutionalisierung des Kinos und der Entwicklung einer dezidierten Kinokultur – ein Prozess, der um 1907 einsetzt – erfolgen auch die Auflösung des Symbolismus und die oben beschriebene kulturelle und ästhetische Transformation, die man als eine Bewegung vom Zeichen (Symbolismus) zur Materie (Avantgarde) apostrophieren kann (vgl. Kirillova 2016, 647; Schahadat 2009, 156).

Es ist nicht nur die Beziehung zu einer jenseitigen Welt, die im Film aufgebaut wird (symbolistische Lesart), vielmehr wird die Beziehung zur äußeren Wirklichkeit intensiviert. Der Rohstoff des Kinos ist die Welt, und der Film kann einen Wirklichkeitsausschnitt dieser Welt mit der Kamera erfassen und festhalten. Das Ding wird dingfest gemacht und dies (fast) ohne Abstriche bezüglich der Wirklichkeitsillusion. Dieser Logik folgend wird der Film als etwas Organisches und Lebendiges rezipiert, was sich häufig in den Namen der Spielstätten wie *Vitaskop*, *Bioskop* und *Biograph* widerspiegelt. Über diesen starken Konnex zum Leben hinaus lässt der Kinematograph mit der technischen Reproduzierbarkeit seines Mediums aber auch die Möglichkeit der Bewahrung des Lebens denken. So wird seine Erfindung in der Presse der frühen 1910er-Jahre, oft gewollt überzeichnet, als wichtiger Schritt zur Überwindung des Todes gefeiert: «Bessmertie, blagodarja malen'komu apparatu s ego

6 Ich will mich erklären, damit man mich nicht des Symbolismus oder des Wahnsinns verdächtigt. Ich war bei Aumont und habe den *Cinématographe Lumière* gesehen – bewegte Fotografien. (Übers., Gor'kij 1995a, 13)

jarkim lučom sveta, najdeno, i, tajna večnosti počti v ego rukach» (Bek 1914, 16).[7]

Die Betonung der Körperlichkeit oder eben der Körperlosigkeit, die in den filmischen Bildern ausgemacht wird, korrespondiert dabei mit den bereits erwähnten gegenläufigen Vorstellungen zwischen einem irdisch-materiellen und ideell-immateriellen Körper. Die Begriffspaare ‹tot – lebendig› und ‹mechanisch – organisch› bestimmen denn auch antithetisch die frühe Rezeption des Films. Diesen Leitgedanken, der auch die russische Kinokultur beherrschte, beklagt die Fachpresse:

> Наши критики и судьи напустились на ‹Великого Немого›, словно на мертвого. […] Значит, Кинемо – мертвец. И это все говорят, мертвец, мертвец, – иного слова нет для экрана. […] – В театре перед нами живой человек, а в кинематографе все *как-будто живое*, – вторит Лужскому сам Станиславский. *(Ermilov 1914, 13; Herv. i. O.)*[8]

Diese Simulation des Lebens, das So-tun-als-ob, wird zum Dreh- und Angelpunkt für Kinogegner und -befürworter. Der Kinematograph gerät so in eine «merkwürdige Zwischenstellung von Leben und Tod, die nach beiden Seiten semantisch geöffnet werden kann» (Koch 2016a, 260). Ein unterbestimmter Zustand, der nur schwer fassbar, aber genau darum auch so reizvoll ist. Vsevolod Mejerchol'd spricht etwa von einer Faszination der «*quasi*-*естественность*», der Quasi-Natürlichkeit (Gejnim 1913a, 2), und in Kritiken wird der Kinobesuch vermehrt als Rausch ohne Drogen oder als Traum im Wachzustand beschrieben (vgl. ebd.; Gejnim 1913b, 18).

Dies führt uns wieder zurück zu Gor'kijs Filmerlebnis im Jahr 1896. Wie die ungewöhnliche Gleichzeitigkeit von realistischer Abbildung und höchster Künstlichkeit bereits bei ihm einen ambivalenten Bildeindruck hervorrief, der als eine partielle Realismus-Illusion kurzgefasst werden kann, werden auch in den 1910er-Jahren die Filmbilder und ihre Körper als eine Form des Traums oder der (Vor-)Täuschung beschrieben.

7 Die Unsterblichkeit ist dank des kleinen Apparates mit seinem grellen Lichtschein gefunden, fast schon liegt das Geheimnis der Ewigkeit in seinen Händen. (Übers. d. V.)

8 Unsere Kritiker und Richter fielen über den ‹Großen Stummen› her, wörtlich über den Toten. […] D. h. der Kinostumme ist ein Toter. Und das sagen alle, Toter, Toter – ein anderes Wort gibt es nicht für die Leinwand. […] Im Theater ist vor uns ein lebendiger Mensch, im Kinematographen ist aber alles nur *als ob lebendig*, spricht Stanislavskij Lužskij nach. (Übers. d. V.)

Der filmische Körper in der russischen Moderne
Von der Attraktion zu einer neuen Sprache

Die Darstellung des menschlichen Körpers im Film ist eine Grundfaszination, die das Kino seit seinen Anfängen begleitet. Bereits das ‹Kino der Attraktionen› (Gunning 1986) verleiht dem Körper einen besonderen Schauwert und das neue Aufzeichnungsmedium zeigt ihn von jeder erdenklichen Seite. Sei es als realistisches Abbild der Wirklichkeit, wie in den ‹dokumentarischen› Aufnahmen der Brüder Lumière, oder als filmisch hochgradig bearbeitetes Bild, wie in den ersten Filmen mit Trickeffekten von Georges Méliès – der filmische Körper erregt die Aufmerksamkeit des Publikums.

Mit der Institutionalisierung des Kinos und damit einhergehend der Entwicklung des abendfüllenden erzählenden Spielfilms, ein Prozess, der in Russland 1908 einsetzt, verschiebt sich die Bedeutung des im Film inszenierten Menschen. Abgesehen von den Zwischentiteln, die unterschiedlich häufig eingesetzt werden, erzählt der Film, so die unbefangene Ausgangsthese, seine Geschichte in erster Linie durch den Körper. Jonathan Auerbach stellt in seiner Studie *Body Shots* in Bezug auf die erste Dekade des Kinos fest:

> Early filmmaking makes manifest a rhetoric of the human form, turning the body itself into an expressive medium. […] practices of cinema during its first decade came to rely most crucially on the dynamic language of body movement – gestures, comportments, and attitudes […] lending a special kind of materiality to motion pictures. *(Auerbach 2007, 2)*

Der menschliche Körper ist im Film nicht mehr nur eine Attraktion, er ist das Ausdrucksmittel (komplexer Erzählvorgänge) schlechthin.

Die ästhetische Wertung von Körperdarstellungen ist in den Filmkritiken der 1910er-Jahre nachzulesen: Hervorgehoben werden etwa die Plastizität der Körper oder die rhythmische Bewegung, bemängelt dagegen das unnatürlich wirkende Körperspiel. Unter dem Titel «S nogami na stole» («Mit den Füßen auf dem Tisch») belegte der Kunsthistoriker Ėduard Stark das Schauspiel Elena Smirnovas in Glaza bajaderki (Die Augen der Bajadere, Georg Jacoby, D/RUS 1913) mit harscher Kritik: «Vmesto opredelennych, četkich, točnych dviženij polučilas′ odna splošnaja vibracija vsego: nog, ruk, korpusa, golovy» (Stark 1913, 771).[9]

Doch schnell war klar, dass sich das Kino und sein Publikum nicht mit oberflächlichen Präsentationen des Menschen, etwa seiner äußerlichen

9 Statt bestimmter, klarer, präziser Bewegungen wurde daraus eine einzige Vibration von allem: der Beine, Arme, des Körpers, des Kopfes. (Übers. d. V.)

Beschaffenheit und Bewegung, begnügten. Der (utopische) Anspruch, über die Darstellung des Körpers in die Tiefen der Seele vorzudringen oder umgekehrt die Seele an der körperlichen Oberfläche erscheinen zu lassen, wurde vonseiten der Kulturphilosophie, der Literatur und auch verschiedener Künste proklamiert. Die Debatten kreisten um die Aspekte des stummen Schauspiels sowie die Möglichkeit des Films, dies mit eigenen Mitteln wie etwa durch Nahaufnahmen einzufangen. Das Kino wurde als der ‹velikij nemoj›, ‹der große Stumme›, gefeiert (oder verlacht) und die Filmschaffenden sowie Schauspielerinnen und Schauspieler standen vor der Aufgabe, eine neue, adäquate Körpersprache zu entwickeln. Eine zentrale Rolle in den Diskussionen über eine neue Filmschauspielkunst spielte die sogenannte psychologische Schauspielschule des Moskauer Künstlertheaters. Vom Theaterregisseur Konstantin Stanislavskij begründet, erarbeitete sie Techniken und Praktiken, die sich mit der Inszenierung von unausgesprochenen, inneren Bewegungen beschäftigten.

Dieses neue Verständnis von Mensch und (Schauspiel-)Körper erscheint insbesondere in der Filmkritik bereits früh, etwa in der Suche nach neuen Ausdrucksformen von Gefühlen in den populären Melodramen. Seelenregungen wurden dabei oft als innere Bewegungen gedacht, die ihre Entsprechung im körperlichen Ausdruck finden, sei es in großzügigen Gesten oder, wie im Essay des Schriftstellers Sergej Andreevskij 1912 beschrieben, in den eher diskreten Bewegungen des Gesichts, der Mimik:

> В кинематографе, где вся роль исполняется только мимикой, душевная жизнь действующего лица сообщается публике, […]. Мимика напрягается и развивается до последней возможности, до передачи тончайших внутренних движений. *(Andreevskij 1912, 2f.)*[10]

Die Mimik wurde zum medienspezifischen Ausdrucksmittel des Films erhoben, doch nicht bloß notgedrungen, da ihm die Worte fehlen, sondern weil der Körper eine Qualität bereithält, die in einem gewissen Sinne die der Sprache übersteigt:

> Но молодая артистка дала такой правдой образ, что казалось, будто все это было в жизни. […] В каждом ее движении, взгляде, поцелуях – чувствовалась чистая девушка. […] Из трафаретной программы зрелища возникла неотразимо подлинная женская фигура. И это было

10 Im Kinematographen, in dem allein durch die Mimik die ganze Rolle dargestellt wird, das Seelenleben der Figur dem Publikum vermittelt wird, […]. Die Mimik baut sich auf und entwickelt sich bis zur letzten Möglichkeit, bis zur Übermittlung der feinsten innerlichen Bewegungen. (Übers. d. V.)

> сделано без единого слова, одной мимикой. И я не встречал никакой надобности в словах, – настолько впечатление было цельное. *(Ebd.)*[11]

In der Rezension zeigt sich, dass nicht die Handlung das Vergnügen ausmacht, sondern die filmische Figur, respektive die Schauspielerin, die mit geschicktem Einsatz der Physiognomie – ihrer Bewegung, ihren Blicken und Küssen – das Publikum illusioniert. Obwohl der Stummfilm mit seinem wortlosen Schauspiel für das Publikum heute oft befremdend und unnatürlich wirkt, wird durch den Zeitgenossen gerade die Lebensechtheit («budto vse ėto bylo v žizni») betont.

Die Physiognomie wird zur wesentlichen Begriffskategorie des Films definiert und der Körper, als Antithese des Sprachlichen, erreicht durch seine unmittelbaren, also nicht abstrakten Gebärden, eine bisher nie gesehene Ausdruckskraft, und dies wohlgemerkt bereits zehn Jahre vor Béla Balázs' umfassender Theorie in *Der sichtbare Mensch oder die Kultur des Films* (1924).[12] Die Vision des Films als eine stumme Körperkunst wurde nicht allein von der psychologischen Schauspielschule bestimmt: Vorstellungen eines neuen, ausgesprochen physiognomisch definierten Menschen finden sich in verschiedenen Filmen und Theorien und zirkulieren in unterschiedlichsten künstlerischen Bereichen wie in der Tanz- und Bewegungskultur, der Theateravantgarde, aber auch in wissenschaftlichen Feldern wie der Medizin und Psychologie, die alle ein physiotechnisches Modell des Menschen verfolgten (vgl. Bochow 1997, 29 f., 38; Brandstetter 1995, 299).

Forschungs(gegen)stand: Rätselhafte Körper. Faszination und Unschärfen

Intuitiv ist die Affinität von Körper und Film selbstverständlich. Denn auch wenn die filmischen Körperrepräsentationen in der Zweidimensionalität der Leinwand ihre Körperlichkeit einbüßen, orientieren sie sich als mimetische Zeichen an den realen Körpern. Das heißt, die filmischen Körper stehen immer in einer hinweisenden Beziehung zum realen Kör-

11 Die junge Schauspielerin aber gab ein solch wahrhaftiges Bild ab, dass es schien, als geschehe alles im richtigen Leben. […] In jeder ihrer Bewegungen, jedem Blick, allen Küssen – war das pure Mädchen zu spüren. […] Aus dem schematischen Programm ging eine unwiderstehliche authentische weibliche Figur hervor. Und all das ohne ein Wort, nur durch die Mimik. Und ich sah keine Notwendigkeit für Worte, so vollkommen war der Eindruck. (Übers. d. V.)

12 Balázs schreibt dem Film das revolutionäre Potenzial zu, den Menschen wieder ins Zentrum der visuellen Kultur zurückzuführen und somit auch erst lesbar zu machen: Das Gesicht wird zur «visuellen Korrespondenz der unmittelbar Gestalt gewordenen Seelen» (Balázs 2003, 226).

per (dem Körper vor der Kamera) – dies ändert sich erst im Zeitalter der Digitalisierung. Im Hinblick auf die Konstruktion der Filmfigur bilden die Körper somit die primärste vorfilmische Instanz, die sinnlich-materielle Grundlage der Figur in Bezug auf das Bild und später auch den Ton (vgl. Taylor/Tröhler 1999, 137). Die Spuren des Menschen als profilmischer Rohstoff sind beständig und sichtbar und so wird nicht selten der Film auch zum anthropozentrischen Medium schlechthin erhoben (vgl. Stiglegger 2001, 9).

In diesem Sinne erscheint die Faszination für die Beziehung zwischen Körper und Film in der Filmgeschichte und der Filmtheorie zu verschiedenen Zeiten, auch wird sie von unterschiedlichen Interessen angeleitet. Befördert durch die Arbeiten der phänomenologischen Schule ist in den letzten fünfundzwanzig Jahren jedoch ein besonders reges Interesse für den Körper in Filmtheorie und -geschichte festzustellen.[13] Die Ansätze lassen sich – etwas vereinfacht – in folgende zwei Bereiche aufteilen: Zum einen wird der Körper als Körperinszenierung auf der Leinwand untersucht, wobei in erster Linie der semantische Gehalt der Körperbilder im Vordergrund steht; zum anderen wird der Körper in den Mittelpunkt filmischer Wahrnehmung gestellt und somit nach einer sinnlich-somatischen Filmerfahrung gefragt.

Eine definitorische Unschärfe bleibt jedoch bestehen. Denn trotz der vermehrten Auseinandersetzung mit der Rolle des Körpers im Film ist die Frage, wie der Körper eigentlich für die wissenschaftliche Untersuchung fassbar werden soll, weiterhin in vielfachen Studien zum Aspekt der filmischen Körperlichkeit zentral. Dabei handelt es sich um eine Problematik, die in der grundsätzlichen Unsicherheit über die Definition des Körpers begründet liegt (vgl. Morsch 2011, 8 f.). Voltaire formulierte die Schwierigkeit, den Körper zu bestimmen, bereits 1764 in seinem philosophischen Wörterbuch:

> De même que nous ne savons ce que c’est qu’un esprit, nous ignorons ce que c’est qu’un corps: nous voyons quelques propriétés; mais quel est ce sujet en qui ces propriétés résident? *(Voltaire 2010, 235)*

An Voltaire sowie an die phänomenologischen Theorien Maurice Merleau-Pontys anschließend, schreibt der Medien- und Kulturphilosoph Gerhard Lischka die Erzählung des Körpers als Mysterium fort: «Der Körper ist alles, was wir haben, in seiner Vielfältigkeit aber immer partiell rätselhaft

13 Siehe z. B. Becker/Schneider 2000; Dahlquist et al. 2018; Hoffmann 2010; Frölich et al. 2001; Morsch 2011 sowie auch die relativ neue Zeitschrift *Screen Bodies* (seit 2016). Für einen guten Überblick zu den Verschränkungen von leiblicher Identität und filmischem Verstehen in der phänomenologischen Theorie vgl. Drehli 2002.

und voller Überraschungen» (Lischka 2003, 102). Ohne die phänomenologische Idee des Körpers als Fundament für Wahrnehmung, Erkenntnis, Gefühl und Sprache uneingeschränkt teilen zu müssen, ist hier herauszustreichen, wie das Betrachten des Körpers und das Denken über den eigenen Körper immer wieder überrascht. Denn der Körper ist so allgegenwärtig, elementar, materiell und greifbar wie zugleich unterbestimmt, dass er sich jeder Definition entzieht. Dass der Mensch im Film des Menschen im Kinosaal interessantester Fall ist, erstaunt daher kaum.

Die konzeptuelle Unschärfe des Körpers zeigt sich und liegt auch in der sprachlichen Offenheit. Der Begriff des Körpers (wie auch die russische Bezeichnung *telo*) hält ein reiches Spektrum von Wortfeldern und Semantiken bereit, deren Konfiguration zu einer Vielzahl einander beeinflussender Konstrukte von Körperbildern in den verschiedensten Bereichen – persönlichen und sozialen, sexuellen und emotionalen, biologischen und psychologischen – führt. Dies erklärt auch die für lange Zeit marginalisierte Rolle des Körpers in den Geisteswissenschaften, die ihm erst in den 1970er-Jahren, allen voran in den Fächern der Soziologie und Philosophie, einen Platz einräumten – erstaunlich, wird doch der Körper seit jeher in den Künsten in allen Facetten seiner Leiblichkeit reflektiert, konstruiert und nicht selten als Medium oder Spiegel der Gesellschaft angeschaut. Noch prekärer ist der Stand der Forschung zur Rolle des Körpers in der russischen Kultur. «Esli o russkoj duše izvestno vse ili počti vse, russkoe telo predstavljaet soboj v naučnom plane terra incognita» (Kabakova/Kont 2005, 4)[14], bemerken die Herausgeber:innen des 2002 erschienenen Sammelbandes *Telo v russkoj kul'ture.* Eine systematische Betrachtung des Körpers setzte relativ spät ein, was unter anderem auch ideologisch begründet wird, da die russische orthodoxe Kultur sowie die sowjetische Zensur die Präsentation und Analyse von Körpern unterschiedlich lenkten oder einschränkten (vgl. ebd., 6).

In Bezug auf den Film verschärft sich die wissenschaftliche Skepsis gegenüber dem Körper zusätzlich. Obwohl das Verhältnis vom medialen zum ‹natürlichen› Körper eine zentrale Leitfigur für Theoretiker und Theoretikerinnen der ersten Stunde war, machte die Forschung immer wieder vor der Problematik der ‹totalen› Medialisierung halt. Dabei stellt sich die Frage, ob nicht eigentlich jede filmische Transformation – auch die des Körpers – eine entkörperlichte Figuration darstellt und somit eine Beschäftigung mit einer dezidiert körperlichen Expressivität hinfällig würde (vgl. Kraus 1996, 396). Vor diesem Hintergrund fand lange Zeit

14 Während über die russische Seele alles oder fast alles bekannt ist, stellt der russische Körper eine Terra incognita dar. (Übers. d. V.)

keine differenzierte wissenschaftliche Auseinandersetzung mit dem Körper statt; weder seine bildästhetische Konzipierung noch seine Funktionen und Mechanismen in der Rezeption und Narratologie waren Gegenstand der Forschung.

Wie sieht die Forschung zum Thema des Körpers im Kontext der frühen russischen Kinokultur aus? Um diese Frage zu beantworten, sind mehrere ‹Wenden› in den 1980er-Jahren genauer zu betrachten. Den Initiationsmoment einer (neuen) Frühfilmforschung bildet der FIAF-Kongress in Brighton 1978, an dem eine kritische Neubewertung des frühen Films gefordert wurde. Die vorher kaum existierende Forschung zur frühen Kinokultur entwickelte sich in den darauffolgenden Jahrzehnten zu einem vielfältigen und höchst produktiven Feld. Gerade der Blick zurück auf die Anfangszeit ermöglichte die Befreiung von historisch gewachsenen Vorstellungen und falschen Prämissen des Mediums. Sie lieferte so auch methodische Impulse zu einem modernen, kreativen, medienhistorischen und -theoretischen Denken (vgl. Elsaesser 2002; Uricchio 2004).

In Bezug auf den frühen russischen Film fand eine historiografische Neuausrichtung erst mit der ‹Öffnung der Filmtresore› im Zuge der Perestrojka-Reformen statt. Die erneute Sichtung des frühen Filmerbes erfolgte anfänglich jedoch nur in einem kleinen Kreis von Spezialist:innen. Erst die Retrospektive der seit 1917 nicht mehr gezeigten Filme aus den Beständen des Staatlichen Filmarchivs Gosfil'mofond (GFF) auf den *Giornate del Cinema Muto* in Pordenone 1989 schuf eine neue Plattform für den wissenschaftlichen Diskurs. Die Filmreihe sowie der anlässlich des Festivals erschienene umfangreiche Katalog (Tsivian / Cherchi Usai 1989) waren eine wichtige Bestandsaufnahme und Inspiration für die Wissenschaftlerinnen und Wissenschaftler im Westen und in Russland. In diesem Sinne wurden die *Giornate del Cinema Muto* und auch das 1996 gegründete Filmfestival *Belye Stolby* des Gosfil'mofond zu Orten, an denen neue filmische und wissenschaftliche Funde und Ergebnisse bis heute gezeigt und ausgetauscht werden. Eine wichtige Ausgangslage für meine Arbeit bilden die seit 1989 entstandenen Publikationen zur frühen russischen Kinokultur: Nachschlagewerke (Višnevskij/Izvolov 1996; Ivanova et al. 2002; Fomin et al. 2004; Semerčuk 2013), Online-Datenbanken *(Early Russian Filmprose)*, überblickende filmhistorische Beiträge (Tsivian 1994; Youngblood 1999; Graščenkova 2005; Fomin/Graščenkova 2016) sowie historische Aufarbeitungen lokaler Kinoproduktionen und ihrer Kinokultur (Kovalova/Tsivian 2011; Kovalova 2012; Pozdnjakov 2014).[15]

15 Erwähnenswert ist auch Natascha Drubeks Monografie *Russisches Licht* (2012), die das Phänomen Licht in der russischen Moderne aus kulturwissenschaftlicher, kunstphi-

Neue Perspektiven auf den Körper im frühen russischen Film wurden vor allem vonseiten der in den 1980er-Jahren etablierten feministisch ausgerichteten Filmwissenschaft geleistet. Anschließend an die Sichtungen in Pordenone erschienen mehrere Einzeluntersuchungen, die den weiblichen Körper im Hinblick auf die Konzipierung der Femme fatale und die soziale Stellung der Frau untersuchten (vgl. Hansen 1992; Schlüpmann 1990). Darauf aufbauend entstand auch Rachel Morleys Monografie *Performing Femininity* (2017) zu weiblichen Geschlechteridentitäten.

Weitere Impulse zu einer dezidierten Auseinandersetzung mit dem Körper im Film sind in der Forschung zum Starsystem und zum Schauspielstil zu lokalisieren. Insbesondere intermedial ausgerichtete Untersuchungen, die die Praxis des Schauspiels sowie auch weitere Performance-Praktiken wie den Tanz in verschiedenen Performance- und Bildmedien besprechen, liefern wichtige Ansätze zu einer differenzierenden und historisch genaueren Analyse.[16] Mit Ausnahme von Rachel Morleys oben erwähnter Monografie und Oksana Bulgakowas Studie *Fabrika žestov* (2005) zum Gestenrepertoire blieb dieses Feld in Bezug auf Russland bisher untererforscht.[17]

An dieser Stelle sei nur sehr umrisshaft präsentiert, in welchen Bereichen und aus welchen Perspektiven eine kreative und produktive Auseinandersetzung mit den filmischen Körpern geschehen kann. Dass das Spektrum viel weiter reicht, davon zeugt der 2018 erschienene Sammelband *Corporeality in Early Cinema. Viscera, Skin, and Physical Form.* Die Palette medialisierter Körperlichkeit benennen die Herausgeber:innen gleich zu Beginn:

> Screened bodies are at the crosshair of all cinemas – whether glorious or grotesque, mundane or majestic, dressed or disrobed; impossible, improbable, or imperiled; ‹deviant ›, ‹normal›, or spectral; and across the panoramas of ethnicities, skin colors, sexualities, and ages. *(Dahlquist et al. 2018, 1).*

Die Vielfalt führt wieder zurück zur Problematik der Bestimmung des filmischen Körpers. Sie soll aber an dieser Stelle nicht zu einer voreiligen und einschränkenden Definition, sondern vielmehr zur Frage nach der produktiven Vielfalt und den potenziellen Grenzen des Körpers führen: Wie also ist er in Bezug auf den Film zu verstehen? Ist es der Körper einer Filmfigur, z.B.. die grazile Gestalt des Provinzmädchens, die Statur des

losophischer und filmhistorischer Perspektive untersucht und in diesem Zuge auch bedeutende Beobachtungen und neue Erkenntnisse zum frühen russischen Film liefert.

16 Vgl. Heller/Prümm/Peulings 1999; Kessler 1998; Köhler 2017; Lento 2017; O'Rourke 2011; Wiegand 2016; Yumibe et al. 2014.

17 Zudem gibt es von Lauri Piispa eine umfassende Studie zum Schauspiel im frühen russischen Kino. Das Buch liegt jedoch nur in finnischer Sprache vor, vgl. Piispa 2014.

Börsenmagnaten oder die hagere Erscheinung des Verflossenen, die das Publikum betrachtet und mit der es sich vielleicht sogar identifiziert? Oder handelt es sich um den Körper der Schauspielerin oder des Schauspielers, womit die Betonung auf der Performance liegt und der produktionsästhetische Aspekt in den Vordergrund tritt (vgl. Taylor/Tröhler 1999)? Wann ist es sinnvoll, im Film von Modellen oder *naturščiki* zu sprechen und welche Vorstellungen vom Film als künstlerisches Werk liegen solchen Konzepten zugrunde? Wie können Körper beschrieben werden, wenn sie sich in ihrer Physis auflösen und vielmehr ihre medialen, materiell-formalen Strukturen zum Tragen kommen? Und in welchen Kategorien lassen sich die filmischen Körper fassen, wenn sie von einer voyeuristischen Wahrnehmung dominiert werden? Ist dann der Körper des erotischen Vamps mehr Fetisch oder Filmfigur? Folglich gilt es immer wieder von neuem zu klären, wie diese filmischen Körperpräsenzen, so eine möglichst offene Benennung des Phänomens, erfasst werden und welche Qualitäten und Interessen damit in den Fokus rücken.

Körper – Film – Moderne. Intermediales Analysemodell eines ‹neuen kinematographischen Menschen›

Wie dem Titel zu entnehmen ist, behandelt diese Arbeit theoretische und diskursive Reflexionen über den modernen Menschen, insbesondere aber nimmt sie die Reflexionen auf der Leinwand, also filmisch geschaffene Konzepte eines Menschen und dessen spezifische körperliche Erfahrung in der Moderne in den Blick. Diese zwei Analysestrukturen möchte ich im Analysemodell des ‹neuen kinematographischen Menschen› vereinen. Der ‹neue kinematographische Mensch› – damit ist einerseits auf den medial bearbeiteten, verfremdeten Menschen verwiesen, auf seine formale Beschaffenheit im Film, auf die ihm zugrunde liegenden ästhetischen Verfahren sowie seine historisch-diskursive Kontextualisierung. Hinter dem ‹neuen kinematographischen Menschen› verbirgt sich andererseits auch die Idee eines bestimmten Menschenbildes, die zahlreiche Projekte einer zukünftigen Menschheit, die um die Jahrhundertwende im Westen wie in Russland entstanden sind, prägte. Diese Visionen aus Wissenschaft, Kunst, Philosophie und Literatur diskutierten verschiedene Aspekte einer künftigen Entwicklung der Menschheit: deren Formen (geistiger, anatomischer, physiologischer, moralischer, intellektueller, technologischer oder sozialer Natur), Einheiten (Familie, Individuum, Staat, gesamte Menschheit), Richtung und Ergebnisse (Aussterben, Wiedergeburt oder Perfektionierung in einem ‹Übermenschen›) sowie auch die eigentlichen Agierenden (Gott, Natur, Stadtbürgerin, Bauer etc.). In Russland, respektive der Sowjetunion nach 1917, erhielten diese visionären Projekte eine bisher

nie gesehene Signifikanz, woraufhin tatsächlich versucht wurde, durch die breite Unterstützung von Staat und Gesellschaft diese einst utopisch scheinenden Konzepte in die Realität umzusetzen (vgl. Groys/Hagemeister 2005; Müller 1998).

In der frühen russisch-sowjetischen Filmgeschichte ist eine solche Erneuerungsidee von den sozialistischen Entwürfen der 1920er-Jahre geprägt und fest in den innovativen und enthusiastischen Projekten des sowjetischen Avantgardekinos verwurzelt. So unterschiedlich die Konzepte ihrer berühmtesten Vertreter wie Sergej Eizenštejn, Lev Kulešov und Dziga Vertov sind, teilen sie doch die Grundvorstellung eines Kinos, das auf ästhetischer Ebene alte Kunstvorstellungen durchbricht und zugleich auf gesellschaftspolitischer Ebene eine Formung des Menschen im sozialistischen Sinne zum Ziel hat.[18] Sei es das *Naturščik*-Konzept, die Theorie der Biomechanik, die Montage der Attraktion oder der *Kino-glaz* (Kino-Auge), sie alle verweisen auf eine profunde Auseinandersetzung mit einem neuen Menschheitsmodell – auf der Leinwand wie im Kinosaal.

Neue Menschen sind aber nicht nur das definierte Produkt philosophischer Traktate oder revolutionärer Manifeste, nicht nur ausgearbeitete Modelle einer Autorschaft oder Glaubensschule, vielmehr, so meine Hypothese, kursieren relativ bewegliche Konzepte und Denkfiguren eines Neuen Menschen durch verschiedene Kultur- und Lebensbereiche. Diese können sich zu einem expressiven und einheitlichen Modell formieren und über eine gewisse Zeit bestehen, genauso können sie aber auch relativ unbemerkt wieder verschwinden. Dies gilt insbesondere für den untersuchten Zeitraum des vorliegenden Buches. Der ‹neue kinematographische Mensch› dieser Arbeit folgt im Gegensatz zum sozialistischen Utopie-Projekt, das im sowjetischen Kino seinen festen Platz hatte, keinem klaren Programm. Der Neue Mensch zeigt sich vielmehr als ein dynamisches Konstrukt, das von vielfachen Vorstellungen eines neuen Menschenbildes in der Moderne geprägt ist und von den Ansprüchen an das neue Medium Film als kulturgesellschaftliches Produkt und kunstästhetisches Phänomen mitgestaltet wird. Aus diesem Blickwinkel wird ersichtlich, wie der Neue Mensch nicht nur an politisch-gesellschaftlichen Umbrüchen ausgerichtet, sondern auch an medienhistorische Umbrüche gekoppelt ist. Gerade in der frühen Kinokultur lässt sich beobachten, wie Modellierun-

18 Hervorzuheben an dieser Stelle sind die Studien von Jörg Bochow (1997), der filmische Konzepte eines Neuen Menschen in der Sowjetunion mit den schon vor der Revolution entworfenen Ideen verbindet, sowie das Buch von Barbara Wurm (2021) zum Genre des ‹Kulturfilms›, das die sozioanthropologischen Projekte auf besonders ausgeprägte Weise verfolgte.

gen eines Neuen Menschen sich eng mit den (neuen) Seh-Erfahrungen des Kinos verschränken. Der Neue Mensch (als ein Zukunftsprojekt, das logischerweise außerhalb jeglicher Erfahrung liegt) erhält im Film eine gewisse Bildlichkeit und wird so auch erst konstruiert und fassbar.

Somit ist der ‹neue kinematographische Mensch› ein für diese Arbeit neu entworfenes Analysemodell, das ich aus dem historischen Material konzipiere, das aber auch von Diskursen aus verschiedenen kulturellen und sozialen Bereichen unterfüttert ist und diese wiederum verstärkt, modifiziert oder auch unterwandert.

Die in diesem Buch zu präsentierenden Vorstellungen und Konzepte des Menschen in der modernen Gesellschaft bauen jedoch nicht allein auf zukunftsversprechenden Ideen auf, oft artikulieren sie auch apokalyptische Visionen oder die Sehnsucht nach einer jenseitigen Welt, die jedoch immer wieder mit Ideen eines emanzipierten Menschen, oft einer emanzipierten Frau, in der urbanen Umgebung konfrontiert werden. Bei solchen Konstrukten eines Neuen Menschen handelt es sich nicht allein, wie oft angenommen, um die (De-)Formation eines menschlichen Körpers, der dem sogenannten Hyperstimulus im modernen urbanen Milieu ausgesetzt ist (etwa von der Hektik fragmentierte und von der Geschwindigkeit berauschte Körper), vielmehr sind es Körper, denen auch neo-romantische oder symbolistische, also dem dynamischen Modell gegenläufige Tendenzen zugrunde liegen (vgl. Singer 2009, 49). Das bedeutet, dass all diese Körperbilder auf keinem einheitlichen Konzept gründen, sie werden viel eher von verschiedenen, oft auch unvereinbaren Visualisierungsstrategien gestaltet. Sie reichen von einer betont authentisch erscheinenden Körperlichkeit oder ausgesprochenen Fetischisierung – indem sie beispielsweise mit ihrer erotischen Attraktivität das Publikum in den Bann ziehen oder unzählige Varianten physischer Aktion und physischen Leidens vorführen – bis zu einer Verflüchtigung jeglicher Körperlichkeit, einer Abschattung des Körpers, der auch an transzendentalem Potenzial gewinnt.

Diese ungewohnte Gleichzeitigkeit von widerläufigen Bewegungen lässt sich nicht nur im Film beobachten; im gesamten kulturellen und sozialen Feld ist festzustellen, wie explosive, antitraditionalistische Prozesse mit durativen, der Tradition verhafteten Prozessen kollidierten, woraus nicht selten eine produktive Dynamik entstand (vgl. Ingold 2013, 13). In diesem Zusammenhang kann der Körper als besonderer Signifikant gelesen werden. In solchen gegenläufigen Prozessen der Körperdistanzierung und -aufwertung in der Moderne spielen verschiedene Körperkonzepte in diesem Umbruch eine zentrale Rolle und tauchen in verschiedenen Formen als wichtiger Dreh- und Angelpunkt auf. Erstaunlicherweise, so stellt Kristina Köhler fest, wurde allerdings bislang der Tatsache kaum

Aufmerksamkeit geschenkt, dass das Nachdenken über das Kino in einer Zeit einsetzte, in der Tanz, Körper- und Lebensreform eine wichtige Rolle spielten (vgl. Köhler 2017, 23). Genauso wenig berücksichtigt wurde der Umstand, dass gerade körperbetonte Praktiken wie das Theater oder der Tanz personell in enger Verbindung mit dem Film standen. In Russland lassen sich solche Querverstrebungen am Beispiel der *Ballets russes* und deren Einflussnahme auf verschiedene Künste, darunter auch das Kino, besonders anschaulich betrachten. Aber nicht nur Darbietungen auf den großen Bühnen, auch Salontänze wie der Tango werden in Russland zum «Aushandlungsort für die Wechselbeziehungen von Bewegung, Wahrnehmung und Körperlichkeit, die eine Reihe von Massenphänomenen des frühen 20. Jahrhunderts charakterisieren – darunter zuvorderst das Kino» (ebd., 316). Doch auch abseits der performativen Kunst, in der Malerei und in der Literatur, wird der Körper als grundlegendes Mittel zur Subjektkonstruktion und -destruktion angeführt und in den Film übertragen. Vor diesem kulturellen Hintergrund wird das Kino mit Bezügen auf den Körper als eine Kunst entworfen, die an diesen kulturellen Prozessen maßgeblich teilhat. Die Körperbilder der vorliegenden Untersuchung verstehe ich daher auch als medienreflexiv geprägte Figuren, die aus dem Kontext von intermedialen Kulturpraktiken und -diskursen hervorgehen und zugleich auch spezifisch filmische Entwicklungen berücksichtigen. Daran anschließend stellt sich die Frage, wie der frühe russische Film und seine Konzipierung eines ‹neuen kinematographischen Menschen› in der kulturellen Epoche des Silbernen Zeitalters zu verorten sind. Handelt es sich doch bei dieser Phase um eine ästhetische Moderne, die sich als höchst intermedial verstand, eine, die sich durch eine dezidierte Kunst- und Kultursynthese auszeichnet und als solche auch wahrgenommen wurde.

Vorgehen
Untersuchung von filmischen und theoretischen Reflexionen

Die Ausgangsfrage nach exponierten Körperbildern des frühen Kinos lassen einen zunächst an sensationelle Körpereffekte aus Genres wie dem Horror- oder Actionfilm denken; an Körperästhetiken, die die Zuschauer:innen somatisch adressieren, für Schocks sorgen und Lüste und Leid visuell hervorrufen, wie dies etwa Linda Williams in dem Aufsatz «Film Bodies. Gender, Genre, and Excess» (1991) genauestens ausgeführt hat. Doch schnell zeigt sich, dass die Beschäftigung mit dem frühen russischen Kino aus der gewählten Warte oft in andere, unerwartete Richtungen und Bereiche führt. Charakteristische Körperbilder tauchen in verschiedenen Genres und an verschiedenen Schnittstellen zu anderen Künsten auf. Daher wird meine Untersuchung auch nicht unbedingt chronologisch vorgehen,

sondern durch verschiedene Kontexte, Filme und Filmtheorien die Körpermodellierungen eines ‹neuen kinematographischen Menschen› nachzeichnen.

In meiner Arbeit untersuche ich zwar in erster Linie Melodramen – also Filme des in den 1910er-Jahren populärsten Genres –, doch beziehe ich auch Komödien und Animationsfilme mit ein. Dabei gehe ich davon aus, dass filmische Körper immer auch filmische Imaginationen sind, die zwar von Modellen aus Gesellschaft und Kultur geprägt sind, diese aber auch modifizieren und überflügeln können. Daher untersuche ich die Körperbilder in den Filmen mit einem dezidiert filmanalytischen Fokus. Parallel dazu frage ich danach, wie sich die körperlichen Darstellungen in medienkritischen Reflexionen der Zeit manifestieren und wie Vorstellungen und Visionen eines modernen Menschen auf spezifisch filmische Weise zum Ausdruck kommen. Die aus den verschiedenen Textsorten herausgearbeiteten Diskursfiguren werden schließlich auch auf ihre Bedeutung als Quelle filmischen Ausdruckspotenzials analysiert.

Auf diese Weise kristallisieren sich besondere Schwerpunkte heraus, rücken bestimmte filmische Aspekte eher in den Fokus, während andere tendenziell in den Hintergrund treten. Fragt man nach der kommunikativen Größe von Körpern, so bezieht man sich auf ein betont physisches Schauspiel, auf einen den Körper modellierenden Einsatz von Einstellungsgrößen und -winkeln sowie auf populäre Trickeffekte wie die Überblendung oder Überbelichtung. Somit werden das Schauspiel und seine Methoden, aber auch die Präsenz des bewegten oder angehaltenen Körpers im Bild analysiert, dessen Konzeption oft über die dramatische Signifikanz hinausgeht. Filmische Inszenierungen können etwa mit performativen Effekten auch die sinnliche Dimension des Körpers befördern und mit künstlerischen Verfahren eine ‹De-Semantisierung› des Körpers einleiten.

Obschon die vorliegende Arbeit keinen dezidiert rezeptionstheoretischen Ansatz verfolgt, sollen die Körper der Menschen im Kinosaal nicht unbeachtet bleiben. Schließlich nimmt der Körper der Rezipierenden im Hinblick auf Fragen der Wirkungsmacht des Kinos eine wichtige Rolle ein, nicht nur in den heutigen Debatten, sondern auch schon vor über hundert Jahren. Die frühen Filme zeigten nicht nur den Körper auf vielfältige Weise, sie entwickelten auch verschiedene Adressierungsmodi, um das Publikum körperlich zu stimulieren. Dabei kommen zwei grundlegende Konzepte von Zuschauenden zum Tragen. Das eine, das von den Ideen der Immersion und Infiltration bestimmt ist, versteht die Rezipierenden in ihrem somatisch-phänomenologischen Verhältnis zum Filmwerk. Das andere geht von einer distanziert-okularen Beziehung zwischen

Zuschauer:in und Film, also einer rein visuellen Filmerfahrung aus.[19] Um die Verhältnisse von Film und Publikum zu klären, wird in dieser Studie nicht etwa nach der leiblichen Erfahrung empirischer Individuen gesucht, sondern mit einem Zuschauerkörper gerarbeitet, der «am Schnittpunkt von historischen Voraussetzungen, medialen Adressierungen und ästhetischen Prozessen entsteht» (Morsch 2011, 156) und der mit gesellschaftlichen Diskursen sowie mit konkreten medialen Erfahrungen interagiert (vgl. ebd).

Den Körper in Bezug auf den Film zu denken, führt zur Frage, welche Vorstellungen mit dem Körper und dessen Verfremdung in der zeitgenössischen Filmkritik und -theorie verbunden wurden. Diese Suche führt auf ein wenig bearbeitetes Feld, denn eine systematisch erarbeitete Frühgeschichte der Filmtheorie, wie sie zu anderen frühen Kinokulturen existiert, fehlt im russischen Kontext gänzlich. Das heißt, um die Korrespondenzen von Film und Körper theoriegeschichtlich nachzuzeichnen, muss die besondere, sich von der *Classical Film Theory* unterscheidende Strukturiertheit der frühen Filmtheorie mitberücksichtigt werden (vgl. Casetti 2007). Denn die Denker:innen der 1910er-Jahre sahen sich mit einer akuten Medientransformation konfrontiert und antworteten folglich nicht mit breit abgesicherten und systematisch erarbeiteten Theoriekonzepten, sondern mit spontanen, auf neue Phänomene der Filmkultur reagierenden Überlegungen (vgl. Kaes et al. 2016). So kommen in meiner Arbeit Autorinnen und Autoren aus Philosophie und Kunstgeschichte, Theaterkritik und Literatur sowie Feuilletonjournalismus, aber auch die Filmschaffenden sowie Schauspielerinnen und Schauspieler selbst zu Wort. Aus einem breit angelegten Textkorpus, das von Branchenblättern, Theaterjournalen, Filmfachzeitschriften über Memoiren bis zu kunsttheoretischen Werken reicht, werden prototheoretische Konzepte eines ‹neuen kinematographischen Menschen› und seines Körpers herausgearbeitet.

Diese filmtheoretischen Aushandlungen verlaufen dabei nicht isoliert, sondern stehen in Resonanz mit den ästhetischen, wissenschaftlichen, philosophischen und gesellschaftlichen Debatten der Zeit. Auf diese Weise verzahnt sich der filmtheoretische Schwerpunkt mit dem oben beschriebenen diskursgeschichtlichen Beitrag, der sich mit dem Verhältnis von Mensch/Zuschauenden zum Film in seiner Geschichtlichkeit auseinandersetzt und der somit wiederum den Kontext, in dem für Theoretiker und

19 Zu einer solchen Zuschauerkonzipierung kommen Thomas Elsaesser und Michael Hagener in ihrem überblickenden Werk zur Geschichte der Filmtheorie. Eine Grundprämisse des Buches ist gar, dass sich keine theoretische Position der Relation von Film und (Zuschauer-)Körper entziehen kann und somit auch jede Filmtheorie im Kern (auch) die Beziehung von Film und Körper konzipiert (vgl. Elsaesser/Hagener 2013, 13).

Theoretikerinnen das Kino als Schlüsselform der Modernität erscheint, differenziert. So werden in den Kapiteln kulturelle, kunstästhetische und literarische Diskurse mit (film-)ästhetischen Entwicklungen sukzessive verschränkt und darüber hinaus punktuell mit ähnlichen Entwicklungen in Westeuropa verglichen. Mit dieser Methode der historischen Konstellationsforschung[20] soll ermöglicht werden, russische Entwicklungen zu kontextualisieren und zugleich in ihrer Spezifik sichtbar zu machen.

Aufbau

Die in fünf Teile gegliederte Arbeit beleuchtet unterschiedliche Konzepte, die das Verhältnis von Film und Körper in verschiedenen Kontexten reflektieren. Dies erfolgt nicht im Rahmen einer ‹Abarbeitung› der Epochengeschichte des frühen russischen Films, vielmehr geht es darum, die aus den Einzelanalysen herausgearbeiteten ästhetischen Konzepte und Körpermodelle miteinander in Dialog zu bringen. Um der Vielfalt der filmischen Inszenierungen des Körpers gerecht zu werden, wird daher auch mit jedem Kapitel ein anderer Schwerpunkt gesetzt.

Ausgangspunkt des ersten Teils («Luzide, opak und semipermeabel. Die Beschaffenheit von kinematographischen Menschen») ist die eingangs erwähnte Rezeption des Kinos als ein von Schattenfiguren bevölkertes Reich («carstvo tenej»). In Kapitel 1 untersuche ich aus einer diskurs- und theoriegeschichtlichen Perspektive, wie der vom Menschen abgelöste Schatten als Denkfigur im frühen Kino an den Schnittstellen von Filmkritik, Theorie und Literatur zirkulierte und ein Nachdenken über die Grundlage der filmischen Materialität beförderte. Da diese Debatten jedoch am Anfang einer sich erst etablierenden Filmtheorie standen, kommen mit der Schriftstellerin Zinaida Gippius und dem Drehbuchautor Fedor Ocep Personen zu Wort, die üblicherweise nicht mit dem russischen und sowjetischen Filmtheoriekanon in Verbindung gebracht werden.

In den Kapiteln 2 und 3 wird das Verhältnis von Filmfigur und Zuschauerin und Zuschauer im Kontext zeitgenössischer medientheoretischer Diskurse eingehend analysiert. Im Zentrum stehen das Kino als realistisch abbildendes Medium und seine Wirkmächtigkeit, die in Texten und Filmen und im Rückgriff auf literarische und bildkünstlerische Diskurse kritisiert und filmisch ausgespielt oder mittels formalästhetischer Verfahren für grundlegende Ideen der Avantgarde neu interpretiert wird.

Im zweiten Teil («Körperutopien») beleuchte ich, wie die filmische Realisierung von Körperutopien im Spannungsfeld von körperlicher Ent-

20 Eine solche methodische Herangehensweise wurde in den Projekten der Forschungsgruppe zum frühen Film des Seminars für Filmwissenschaft der Universität Zürich ergebnis- und erfolgreich entwickelt und angewendet (vgl. Schweinitz/Wiegand 2016).

materialisierung und Sichtbarmachung menschlicher Physis steht. Die Kapitel widmen sich jeweils zwei sehr unterschiedlichen Konzepten eines Neuen Menschen. In Evgenij Bauėrs Filmen ist die körperliche Utopie an eine Todesliebe gebunden, die eine Objektivierung und somit ‹Entleiblichung› des weiblichen Körpers voraussetzt. Im Rückgriff auf andere Medien wie Malerei, Fotografie und Tanz konstruieren die Filme die Körper der weiblichen Figuren im Spannungsverhältnis von Tod, Kunst und Leben. Im Gegensatz dazu erscheint die physische Präsenz der weiblichen Figur als Dreh- und Angelpunkt der Debatten rund um den Film Tragedija Ledy (Die Tragödie der Leda, F 1914). In diesem Fall wird die Vision des idealen Menschen mit der Vorstellung eines schönen nackten Menschen konfiguriert, dessen Inszenierung für das Kino als Schaudispositiv eine ästhetisch-moralische Herausforderung darstellt.

Im dritten Teil («Ekstase») drehen sich die Fallstudien um die Frage nach dem Potenzial der Ekstase bei der Schaffung eines Neuen Menschen. Verstanden als kulturelle Leitmetapher sowie ästhetische Schlüsselfigur bietet die Ekstase zahlreiche Anknüpfungspunkte zur Erforschung eines ‹neuen kinematographischen Menschen›. Sie wird jedoch nicht nur von den Filmfiguren repräsentiert, sie stellt auch – so die These – Körpermodelle und -techniken bereit, die sich konkret sowohl im Schauspiel (einschließlich seiner Theorien und Methoden) als auch in anderen Formen der filmischen Darstellung niederschlagen. Dies zeigt sich zum einen in Vladimir Gardins Schauspielmethoden, die ich anhand des Films Ključi sčast'ja (Schlüssel zum Glück, Gardin/Protazanov, 1913) untersuche, zum anderen in den filmischen Inszenierungen des ekstatischen Tanzes. Es stellt sich somit auch die Frage, ob die Vorstellungen der Ekstase, von der Verfremdung des Körpers und dessen Übertritt in einen ekstatischen Zustand, auch konkret Modelle einer filmischen Poetologie der körperlichen Entgrenzung bieten können.

Im vierten und fünften Teil geht es um die Kehrseite der Tanzekstase – die «Tanzmanien». Um die filmischen Zugriffe auf dieses Phänomen auch im Kontext ihrer soziokulturellen Bedingungen zu untersuchen, sind die Teile chronologisch gegliedert: in eine frühe Phase des russischen Kinos, von seinen Anfängen 1908 bis zum Ausbruch des Ersten Weltkriegs, und in eine spätere Phase, die auch die Auswirkungen der revolutionären Umwälzungen in den Blick nimmt. Ausgehend von der ‹Choreomanie› als spezifische Körpererfahrung der Moderne schließen die Analysen sowohl sozialpolitische Konfigurationen als auch medienhistorische Entwicklungen mit ein. Das heißt, dass auch das Kino als Ort der körperlichen Stimulierung oder Vereinnahmung zur Diskussion steht. Schließlich stellt die Idee des pathologischen Bewegungszwangs auch ein ästhetisches Poten-

zial für den frühen Film dar, der mit seinen spezifischen gestalterischen Möglichkeiten ein solches Verständnis der Tanzlust zur Schau stellen, aber auch unterwandern kann.

Wenngleich die Arbeit keinem streng chronologischen Aufbau folgt, so bildet das Jahr 1918 den Fluchtpunkt. Ein Jahr nach den Revolutionen lösten sich die bestehenden Strukturen der Filmproduktion auf, ganze Firmen zogen mit Material und Personal in den Süden des Landes und von dort meistens weiter in die Emigration. 1918 ist auch der Zeitpunkt, da unter der bolschewistischen Regierung die erste russische, später sowjetische, Filmhochschule gegründet wurde und langsam (langsamer als oft vermutet) eine neue Kinokultur entsteht. Eine Kinokultur, in der auch die Frage nach einem neuen kinematographischen Körper unter neuen politischen, kulturellen und ästhetischen Vorzeichen gestellt wird.

Formalia. Schreibweisen und Übersetzungen

Die behandelten Filme werden einmalig gemeinsam mit dem deutschen Titel genannt, bei Folgenennungen nur noch in Originalsprache. Weil die Identifikation von möglichen deutschen Verleihtiteln sich als äußerst schwierig erwies, wurden die Titel von mir übersetzt. Da es sich in der vorliegenden Arbeit hauptsächlich um Werke aus der Epoche des späten Zarenreichs (bis 1918) handelt, ist das entsprechende Länderkürzel «RUS» nur im Filmregister angegeben.

Die vorliegende Arbeit ist interdisziplinär in der Filmwissenschaft und Slavistik angesiedelt und darum von dem Bemühen geleitet, die Originalsprache, soweit realisierbar, wiederzugeben. Längere russische Zitate erscheinen in kyrillischer Schrift abgehoben vom Text, kürzere Zitate im Lauftext hingegen sind zugunsten der Lesefreundlichkeit in lateinischer Schrift wissenschaftlich transliteriert. Überall, wo nicht anders angegeben, stammen die Übersetzungen von mir (unter Mitarbeit von Christina Seiler); in den Fußnoten sind sie zudem mit «Übers. d. V.» markiert.

Eine kurze Anmerkung zur gewählten Schreibweise im Buch: Es wird nach neuer Rechtschreibung das Suffix «-graf» verwendet, eine Ausnahme wird bei den Begriffen Kinematograph, Kinematographie und kinematographisch gemacht, um den sprachlich-historischen Kontext des neuen Mediums abzubilden. Namen von Personen sind wissenschaftlich transliteriert. Ausgenommen davon sind Autor:innen, die während längerer Zeit im deutsch- oder englischsprachigen Raum gearbeitet haben (und dies weiterhin tun). In diesem Fall verwende ich die konventionalisierte Schreibweise (z. B. Yuri Tsivian). Eingebürgerte Toponyme werden in der deutschen Schreibweise aufgeführt. Stehen die Ortsnamen im unmittelbaren geschichtlichen Kontext des späten Zarenreichs, werden die russischen

und nicht z. B. ukrainischen Transkriptionen verwendet, also Charkow und nicht Charkiw. Die Verwendung der damals offiziellen Ortsbezeichnungen entspricht dem kulturellen Diskurs, mit dem sich diese Arbeit beschäftigt, und verdeutlicht zudem die Machtdynamiken der Zeit. Jenseits dieses geschichtlichen Zusammenhangs plädiere ich für die ukrainische resp. sprachlich einheimische Schreibweise.

I

Luzide, opak und semipermeabel
Die Beschaffenheit von kinematographischen Menschen

1 Der Kinematograph Produktionsort schattenhafter Körper

Maksim Gor'kijs Beschreibung des Kinos als Schattenreich («carstvo tenej»)zeugt von einer Faszination für die unheimliche Transparenz der sich bewegenden Figuren auf der Leinwand (s. Einleitung). Die Modellierung des Kinos als Ort der mechanischen Reproduktion vom Körper abgelöster Schattenbilder nimmt zehn Jahre später der Schriftsteller und Kritiker Maksimilian Vološin wieder auf. Im theaterkritischen Essay «Organizm teatra» (1909) beobachtet er eine gewisse Distanzierung zwischen den Spielenden und dem Publikum, die sich bereits im Theater entwickelt hatte und nun im Kinematographen durch die technische Projektion der Figuren zu einem Höhepunkt kommt:

> В кинематографе эта линия завершается: зритель окончательно разделен с актером, – пред ним только одна световая тень действующего человека, безгласная, но одухотворенная нечеловеческой быстротой движений. *(Vološin 1988a, 118)*[1]

Vološins Beschreibung des filmischen Körpers als Licht- und Schattenwesen, das sich durch eine unnatürliche Bewegung auszeichnet, ist ein typisches Motiv aus der frühen Kinokultur und beruht, wie in der Einleitung erwähnt, auf einem ambivalenten Bildeindruck: Das defizitäre, mittelbare Filmbild (u. a. ohne Farbe, Ton und dritte Dimension) verweist auf seine technische Konstruktion und befördert dennoch durch die fotografische Indexikalität und Bewegung einen Eindruck von Wirklichkeit. Mit technik-kritischer, gar technikfeindlicher Rhetorik wurde das Kino in der frühen Filmkultur als Maschinerie einer Produktion von Simulakren betrachtet. In diesem Sinne folgert Vološin:

> Популярность кинематографа основана прежде всего на том, что он – машина; а душа современного европейца обращена к машине самыми наивными и доверчивыми сторонами своими. *(Ebd.)*[2]

1 Im Kinematographen wird diese Entwicklung abgeschlossen: Der Zuschauer ist endgültig vom Schauspieler getrennt, – vor sich nur der Lichtschatten des handelnden Schauspielers, stumm, aber beseelt durch die unmenschliche Geschwindigkeit der Bewegung. (Übers. d. V.)

2 Die Popularität des Kinematographen beruht in erster Linie darauf, dass er eine Maschine ist; die Seele des modernen Europäers ist in ihren naivsten und leichtgläubigsten Zügen der Maschine zugewandt. (Übers. d. V.)

Ein ähnliches Bild, das durchaus auch von einer gewissen Faszination für das technische Abbild erzählt, ist in einem Gedicht von Georgij Čulkov mit dem bezeichnenden Titel *Živaja fotografija (Lebende Fotografie)* zu finden:

> Двигаются и дрожат жизни на полотне, плененные механикой;
> Кто эти милые актеры, так самоотверженно отдавшиеся машине?
> Кто эти актрисы, с расстёгнутыми лифами, захваченные
> (будто бы нечаянно) фотографическим аппаратом?
> Быть может, вас уже нет на свете? *(Čulkov 1908, 11)*[3]

Diese Aussagen zeugen davon, wie seit Anbeginn das Kino als kinetische Lichtkunst[4] – oder zumindest als Lichtmedium – aufgefasst wurde. Der Film kann denn auch in mehreren seiner Produktionsetappen als Werk einer Lichtschöpfung angesehen werden: Die vom lichtempfindlichen Filmstreifen eingefangene Lichtspur wird mittels einer starken Lampe vom Projektor auf die Leinwand geworfen, auf der die Lichtbündel wiederum als Bilder abstrahlen und für das Publikum sichtbar werden (vgl. Koch 2016a, 257). Doch wenn die Zuschauerinnen und Zuschauer sich des Projektors in ihrem Rücken nicht bewusst sind und nur die von ihm ausgehenden Licht- und Schattenbilder rezipieren, wird das Kino zu einer problematischen Kulturtechnik, die nicht zur Erkenntnis, sondern zur Verkennung der Wirklichkeit führen kann. Ein Effekt, für den die Filmtheorie – maßgeblich bestimmt von Jean-Louis Baudrys Apparatus-Theorie (vgl. Baudry 1978) – auf Platons Höhlengleichnis zurückgreift. Wie die Gefangenen in der Höhle seien die Zuschauenden blind für die Erkenntnis, dass es sich bei den Schatten auf der Leinwand um Projektionen einer Lichtquelle handele.

Auch wenn in der frühen russischen Filmtheorie nicht von Platons Höhle die Rede ist, findet die Auseinandersetzung mit dem illusionistischen Effekt des Kinodispositivs über die schattenhaften Figuren statt. Sie bilden den Ausgangspunkt für die folgenden Fallstudien, die zeigen sollen, wie der Schatten als expressive Figur im Diskursraum des frühen Kinos an den Schnittstellen von Filmkritik, Theorie und Literatur zirkulierte. So unterschiedlich die Interessen sind, von denen die Verhandlun-

3 Auf der Leinwand bewegen sich und zittern Leben, von der Mechanik gefesselt, | Wer sind diese schönen Schauspieler, so selbstvergessen der Maschine geopfert? | Wer sind diese Schauspielerinnen, mit aufgeknöpftem Mieder; gefangen | (wie unbeabsichtigt) vom photographischen Apparat)? | Vielleicht sind Sie schon nicht mehr am Leben? (Übers. d. V., beruhend auf Drubek 2012, 123)

4 Der Begriff *svetotorčestvo* (Licht-Schaffen) wurde in filmkritischen und -theoretischen Diskussionen der Zeit auch dazu verwendet, um den Film von anderen Künsten abzuheben. Vgl. etwa den Essay von Turkin 1918, außerdem Drubek 2012, 307–310.

gen der Schattenkörper angeleitet sind, allen gemeinsam ist die Faszination für das Rätselhafte der halbtransparenten Körper. Ein Enigma, das durch den indexikalischen Zeigecharakter zu erklären ist, verweist doch der Schatten auf etwas Abwesendes (unsinnlich), dessen Ursprung gleichsam doch anwesend (sinnlich) ist.

Symbolistische Lichtmetaphysik

Die Vorstellung des Kinos als eine von Licht und Schatten geformte Welt wird in der frühen russischen Filmkultur maßgeblich vom Symbolismus mitgeprägt. In diesem Kontext wird der Film oft als eine Form der Hinwendung oder Kommunikation zum Jenseitigen oder Transzendenten verstanden. Auch wenn nicht von einem ‹Kino des russischen Symbolismus› als einer einheitlichen kulturellen Erscheinung die Rede sein kann (vgl. Kirillova 2016, 648), sind vielgestaltige Auseinandersetzungen zwischen der symbolistischen Kunst und der Frühkultur des russischen Kinos nachzuzeichnen. Diese erscheinen in verschiedenen Diskurskontexten – von Debatten in der Presse bis zu poetischen Verhandlungen – und nicht zuletzt auch in der filmischen Adaption symbolistischer Literatur (vgl. Kap. 4.1).

In ihrer Habilitationsschrift untersucht Natascha Drubek das Wechselverhältnis von Symbolismus und Kino und fragt, inwiefern die symbolistischen Interpretationen einer Lichtmetaphysik in die Filme sowie in den Kinodiskurs übertragen wurden (Drubek 2012). Für die folgende Fallstudie ist insbesondere die Vorstellung des Kinos als Ort des «reduzierten oder unnatürlichen Lichtes» hervorzuheben, ein Ort, der sich mit der «farblosen, lunaren Welt des dekadent-diabolischen Symbolismus» vergleichen lässt (ebd. 327). Die Autorin beruft sich dabei auf die Arbeiten von Aage Hansen-Löve, der in seinem mehrbändigen Projekt zum Motivsystem des russischen Symbolismus eine solche spezifisch symbolistische Lichtanordnung folgendermaßen beschreibt:

> Der sekundär-abgeleitete Charakter der lunaren Welt resultiert aus dem im diabolischen Diskurs immer wieder thematisierten Umstand, dass der Mond sein Licht (seine Energie, sein Wesen, seine Wirksamkeit allgemein) nicht aus sich selbst (originär) schöpft bzw. schafft (generiert, gebiert, aus dem Nichts ins Sein schafft), sondern nur das Licht der Sonne wiedergibt, gleichsam aus ‹zweiter Hand›, etwas ‹vermittelt›, etwas ‹Bedingtes› (uslovnoe) und ‹Uneigentliches› (d. h. mit sich selbst nicht Identisches) ‹repräsentiert›, an etwas Fremdem partizipiert. *(Hansen-Löve 1989, 223)*

Der Aspekt der medialen Vermittlung einer scheinbaren und somit auch täuschenden Welt, der, wie besprochen, die ambivalente Bildkonzipierung

des Films befördert, erweist sich jedoch auch als zentrales Anschlussmoment für symbolistisch geprägte Denkvorstellungen und macht das Kino zu einem interessanten Medium für Schriftstellerinnen und Schriftsteller aus dem Kreis der Symbolisten.

1.1 Degenerierter Tanz der Schatten. Zinaida Gippius

Eine unheimliche Vision des Kinos, das von Schattenwesen bevölkert ist, schafft die Schriftstellerin und Dichterin Zinaida Gippius in dem Essay «Sinema», der 1927 im Pariser Exil publiziert wurde: «[…] rublenoe, prygajuščee dviženie bessvetnych figur gorazdo bolee pochože na pljaski smerti, neželi na tečenie žizni» (Gippius 2011, 379).[5] Um die trügerische Natur des Kinos zu betonen, das ein organisches Wesen zu sein vorgibt, aber in Wirklichkeit ein durch und durch mechanisches Konstrukt ist, bedient sich die Autorin der Totentanzmetapher.[6] Gippius, eine der vielleicht interessantesten Kinoskeptikerinnen der Zeit, schließt ihren Aufsatz mit der Ansage, dass über die Kunstfähigkeit des «velikij nemoj» (des großen Stummen) gar nicht erst zu diskutieren sei (vgl. ebd.). Trotz oder gerade wegen ihrer negativen Haltung gegenüber dem Kino lässt sich in ihrem kritischen sowie literarischen Werk eine produktive Anverwandlung des zeitgenössischen Diskurses der Kinorezeption feststellen. Bemerkenswerterweise wird jedoch Gippius sehr selten in die Betrachtung der Wechselwirkung von Symbolismus und Kino aufgenommen,[7] was mit ihrer Marginalisierung in der Forschung zu erklären ist. Dies ist zum einen mit ihrer Emigration 1917 und der darauffolgenden Diffamierung im sowjetischen Literaturkanon zu begründen, zum anderen durch ihre selbstgewählte ambivalente künstlerische und persönliche Position, die eine eindeutige Verortung innerhalb der symbolistischen Literatur erschwert(e) (vgl. Ebert 2000).

5 Die abgehackte, springende Bewegung der lichtlosen Figuren ähnelt weit mehr einem Totentanz denn dem Fluss des Lebens. (Übers. d. V.)

6 Das Kapitel 15 analysiert ausführlich, wie die Figur des Totentanzes zu einem zentralen Topos des frühen russischen Films wurde.

7 Einzig Tsivian zitiert den eingangs stehenden Ausschnitt aus dem Essay, worauf in der wissenschaftlichen Literatur mehrfach referenziert wird (vgl. Tsivian 1994, 23). Zu erwähnen ist in diesem Kontext auch, dass Gippius' Haltung zum Kino schwer einzuordnen ist. Denn es ist bekannt, dass sie in der zweiten Hälfte der 1920er-Jahre mit ihrem Ehemann Dmitrij Merežkovskij an mehreren Drehbuchprojekten arbeitete (vgl. Pachmuss 1987, 219).

Licht- und Schattenwesen in Gippius' Prosawerk

Eine spezifische Konstruktion von ephemeren und monochromen Figuren ist bereits 1911 in *Čertova kukla (Des Teufels Puppe)* zu finden, dem ersten Roman einer von Gippius angedachten Trilogie über das Leben der Jahre 1905 bis 1912 in Russland.[8] Erzählt wird die Geschichte des ehemaligen Revolutionärs Jurulja, der nach seiner Rückkehr aus Paris leicht und selbstbewusst in den künstlerischen und politisch engagierten Kreisen der russischen Hauptstadt verkehrt. Gippius Roman wird oft als kritischer Text des großstädtischen (revolutionären) Lebenswandels gelesen, den Jurulja als «contemporary hero of nonexistence» verkörpert (Boele 2009, 9).

Eine Schlüsselstelle zur Analyse der Schattenwesen ist im sechsten Kapitel von *Čertova kukla* zu finden: Jurulja und seine Freunde treffen sich in einem der damals populären Vergnügungsgärten, die ein Bühnenprogramm aus verschiedenen Nummern boten. Die unmittelbare Umgebung des Gartens, die Musik sowie die sich amüsierenden Menschen werden grotesk dargestellt («[…] kuča tol'stych bab kruglo razevala rty v takt muzyke, kotoraya dubasila vo vse tjažkie», Gippius 2002, 23)[9], womit auch die urbane Szenerie verfremdet wird. Als auf die musikalischen Attraktionen um Mitternacht eine Filmvorführung folgt, verändert sich das Licht auf der Bühne und im Garten und damit die Stimmung der Szenerie:

> Был уже двенадцатый час. Сад не то что оживился, но весь как-то двигался, за столиками почернело; на сцене, с прорывающимся сквозь музыку шипом, тряслись серые тени, серые мертвецы кинематографа. *(Ebd., 27)*[10]

Die Schilderung der Tanz- und Kinoszenerie erinnert an den Danse macabre, den Gippius in ihrem kinokritischen Artikel «Sinema» beschreibt. Auf den Programm- und Atmosphärenwechsel reagieren dann auch Juruljas Freunde:

> – Посмотрите, не символ ли это нашей сегодняшней, белопетербургской, ночной жизни? – спрашивал Жюльку сильно подвыпивший Рыжиков.

8 *Roman-Carevič*, der zweite Teil der Trilogie, erschien 1913, während der dritte Teil nie vollendet wurde.

9 […] ein Haufen dicker Weiber sperrten ihre Münder zum Takt der schmetternden Musik auf. (Übers. d. V.)

10 Es war schon nach elf. Der Garten war zwar nicht besonders belebt, aber irgendwie kam Bewegung auf, an den Tischen wurde es dunkel; mit einem die Musik übertönenden Rattern ruckelten auf der Bühne graue Schatten, die grauen Toten des Kinematographen. (Übers. d. V.)

> Но та равнодушно отвертывалась.
> – Надоел уж синематошка-то … Повсюду теперь это … Нашли, чем угощать. *(Ebd., 27 f.)*[11]

Das Kino steht für die Romanfiguren als Symbol ihrer unmittelbaren Lebensrealität, des «weiß-petersburgischen» Nachtlebens, das zu Beginn des Romankapitels wie folgt beschrieben ist:

> Белые до голубизны электрические пузыри меж черных сучьев, едва опушенных, то надувались светом, словно пухли, то ежились с шипом. Где-то уж слишком вверху честно желтеет бесполезная луна. Злая ночь мая, петербургская, дышала ледком. Небо светло-серое, как оберточная бумага, с висящим ненужным месяцем, было глупо.
> *(Ebd., 19)*[12]

Gippius hüllt die Szene in eine ungewöhnliche (Farb-)Lichtgebung. Das ohnehin kalte Farbspektrum, das sich von hell bis blau, gelb und hellgrau bewegt, wird zusätzlich durch die Erwähnung des Eises abgekühlt. Die verschieden gestalteten Schilderungen des Mondes sind die Träger des Lichtspiels, sie erscheinen als aufgeblasenes elektrisches Licht oder werden explizit als Monde benannt. Ein Vergleich mit Hansen-Löves Mond-Typologie der Frühsymbolisten liegt durchaus nahe (vgl. auch Drubek 2012, 331 f.): Der Mond tritt dabei als diabolisches Symbol auf, als «Schatten» und «Widerspiegelung». In seiner reduzierten Funktion liefert er höchstens eine «Gegen- oder Abbildlichkeit» (Hansen-Löve 1989, 223). Es handelt sich um eine Lichtordnung, die auch den unheimlichen Effekt der filmischen Wahrnehmung bedingt.

Licht- und Schattenwesen in Gippius' filmkritischem Text

Sechzehn Jahre später greift Gippius in ihrem zu Beginn erwähnten Essay «Sinema» die Schattenwesen wieder auf. In dem kritischen prototheoretischen Text bestimmt sie entlang der Oppositionsstrukturen ‹mechanisch–organisch› und ‹tot–lebendig› die ästhetische Wahrnehmung im Kino.

11 ‹Schauen Sie, ist das nicht ein Symbol für unser heutiges weiß-petersburgisches Nachtleben?›, fragte der stark betrunkene Ryžikov Žjul'ka. Aber sie wandte sich gleichgültig ab. ‹Ich habe genug von diesem Kinematographenkram … Überall gibt es das jetzt … Haben Sie nichts Besseres gefunden, um mich zu amüsieren?› (Übers. d. V.)

12 In den weißen, fast bläulichen, elektrischen Glasblasen zwischen den schwarzen, leicht herunterhängenden Ästen schwoll das Licht bald an, als würden sie aufgeblasen, bald flackerten sie zischend. Irgendwo viel zu weit oben leuchtete aufrichtig gelb der nutzlose Mond. Die grimmige Petersburger Mainacht hatte einen eisigen Atem. Der Himmel, hellgrau wie Packpapier, mit einem sinnlos am Himmel hängenden Mond, es war dumm. (Übers. d. V.) Mit Glasblasen sind offensichtlich Straßenlampen gemeint.

Dabei artikuliert sie den Gegensatz der zwei Aspekte einerseits als für die Zuschauenden offensichtlich, andererseits spricht sie von einer Täuschung des Publikums, von einer ‹Heuchelei› der filmischen Reproduktion. Insbesondere die Bewegung erscheint als ein vom Film erzeugter trügerischer Effekt:

> Что первое изумит Вас? – Вы, может быть, назовете это вначале ‹несовершенством техники›, но дело не в том. Вы слишком привыкли к движению жизни, и фотографическая ложь движения, его наглая (в смысле явности) пунктуальность, раздельность мгновений, пространство между ними, – не может не изумить свежий человеческий глаз. *(Gippius 2011, 379)*[13]

Doch trotz des Bewusstseins über die technisch konstruierte Sinnestäuschung hat diese mechanische Bewegung, so Gippius, eine unheimliche Wirkung auf das Filmpublikum:

> Изумляет – и отвращает, пугает тем особым страхом, какой мы испытываем от механизма, выдающего себя за организм, от автомата, например. *(Ebd.)*[14]

Ein weiterer entscheidender medialer Mangel des Filmbildes sei die fehlende Farbe:[15]

> Тревожно трясущиеся предметы, звери, человеческие фигуры и лица имеют от жизни только *форму*: они не имеют цвета, то есть и *света*, ибо цвет и свет неразъединимы: свет всегда какого-нибудь цвета, или его вовсе нет. *(Ebd.; Herv. i. O.)*[16]

13 Was ruft zuerst Ihr Erstaunen hervor? – Sie werden wahrscheinlich zunächst die ‹technische Unvollkommenheit› nennen, aber das trifft nicht den Punkt. Sie sind einfach sehr an die lebendigen Abläufe gewöhnt, und die fotografische Lüge der Bewegung, ihre (im Sinne der Offensichtlichkeit) dreiste Punktualität, die Getrenntheit der Augenblicke, der Raum zwischen ihnen, davon kann das ungewohnte menschliche Auge nur in Erstaunen versetzt werden. (Übers. d. V.)

14 Es verblüfft – und ekelt, erschreckt uns mit jener besonderen Art von Angst, die wir vor einem Mechanismus empfinden, der vorgibt, ein Organismus zu sein, vor einem Automaten zum Beispiel. (Übers. d. V.)

15 Ob hier im engeren Sinne auf Filme in Schwarzweiß Bezug genommen wird oder doch auf die damaligen Farbfilme, bleibt offen. Denn ein großer Teil der Filme dieser Periode waren genau genommen farbig. Die in den späten 1890er-Jahren entwickelten und bis weit in die 1920er-Jahre gängigen Farbverfahren Virage und Tonung erzielten aber ein Filmbild, das von einer nach heutiger Definition ‹realistischen› farbigen Abbildung weit entfernt war.

16 Unruhig zitternde Objekte, Tiere, menschliche Figuren und Gesichter haben lediglich eine *Form* von Leben. Sie haben keine Farbe, das bedeutet auch kein *Licht*, denn Farbe und Licht sind miteinander verbunden: Licht hat grundsätzlich eine Farbe, sonst existiert es überhaupt nicht.

An dieser Stelle lässt sich an die oben erwähnte symbolistische Konzeption eines reduzierten und unnatürlichen Lichts anschließen, die in *Čertova kukla* eine zentrale Rolle spielt. Die Unnatürlichkeit, erzeugt durch die mechanische Bewegung und das farblose (lichtlose) Bild, wird durch die Stummheit verstärkt. Besonders in der Großaufnahme der Filmfiguren, so Gippius weiter, erhalten die oben aufgeführten medialen Defizite eine ungeheuerliche Wirkungskraft:

> Нестерпимость начинается с человека. Вот гримасничающее сероватое лицо, черные, как земля, губы с беззвучным шевелением, стеклянный блеск глаз… Когда мускулы сводятся в покойницкую улыбку, то какие бы рядом ни тромбонили тромбоны – живой человек не может не содрогнуться. *(Ebd.)*[17]

Die stummen Großaufnahmen von Gesichtern werden zu überdimensionalen Abbildungen von Toten. Hervorzuheben ist auch der Kommentar, dass ein lebendiger Mensch beim Kinobesuch erschauere. Im Gegensatz dazu seien jene, die regelmäßig den Kinematographen besuchen, nunmehr halb lebendig und bereits an das filmische tote Abbild gewöhnt:

> Обычного зрителя не пугает меловое лицо с искривленным улыбкой, почерневшим ртом: для него это живая красавица. Грань между светом и бессветностью для него незаметно стерлась. И – кто знает? – он и в жизни, быть может, видит свет-цвет уже не так, иначе… *(Ebd.)*[18]

Auf diese Weise modelliert Gippius das Kino als eine Art platonische Höhle und die Zuschauenden als deren Gefangene. Auch sie «verwechseln die Projektion der Schattenbilder mit der wahren Erkenntnis ihrer äußeren Wirklichkeit. Sie erliegen dem *phantasma*» (Koch 2016a, 259; Herv. i. O.).

Doch wenn das Publikum die filmischen Darstellungen von Menschen als ‹natürlich› oder ‹schön› wahrnimmt, kann auch eine Angleichung des Publikums an die Figuren auf der Leinwand geschehen; die Zuschauenden nehmen in diesem Fall die materiellen Eigenschaften der Filmfiguren an. Von einer solchen Synchronisierung spricht bereits 1912

17 Die Unerträglichkeit beginnt beim Menschen. Ein eine Grimasse reißendes graues Gesicht, Lippen schwarz wie Erde, die sich lautlos bewegen, der glasige Blick der Augen… Wenn die Muskeln ein Leichenlächeln formen, dann ist egal, welche Posaunen dabei ertönen, ein lebendiger Mensch kann darüber nur erschaudern. (Übers. d. V.)

18 Der gewöhnliche Zuschauer lässt sich von einem Kreidegesicht mit verzerrtem Lächeln und geschwärztem Mund nicht einschüchtern: Für ihn ist es eine lebendige Schönheit. Die Grenze zwischen Licht und Lichtlosigkeit hat sich für ihn unmerklich aufgelöst. Und wer weiß? Vielleicht nimmt er auch im Leben Licht-Farbe nicht mehr als solche wahr, sondern anders… (Übers. d. V.)

der symbolistische Schriftsteller Fedor Sologub. In seinem theaterkritischen Aufsatz «Netlennoe plemja» («Unvergängliches Volk») bespricht er, ähnlich wie Maksimilian Vološin in «Organizm teatra», das Verhältnis zwischen Publikum und Schauspiel. Dabei weist er die weit verbreitete Vorstellung, dass die Kunst das Leben imitiere und die Bühne ein Spiegel des Lebens sei, entschieden zurück. Vielmehr sei es das Publikum im Saal, das ein Spiegelbild der Figuren und des Geschehens auf der Bühne sei. Dieses Verhältnis unterstreicht er am Beispiel des technischen Aspekts des kinematographischen Abbilds, das mehrfach reproduzierte und abstrakte Menschenfiguren hervorbringt.

> Мы […] – только бледные тени, как видения кинематографа. Мы повторяем во многих экземплярах снимков чьи-то подлинные образы, совершенно так, как на множестве экранов мелькают образы многих женщин, раз навсегда наигранные некою Астою Нильсен, знаменитою в своём мире. *(Sologub 1912, 121)*[19]

Ähnlich wie Sologub nimmt Gippius nicht etwa bloß das Kino als Institution und als Kunstmedium in den Fokus ihrer kritischen Betrachtung der Kinorezeption, sondern auch die Zuschauerinnen und Zuschauer selbst. Auf diese Weise erzählt sie vom medialen Verfremdungseffekt, der die Wahrnehmung der Rezipierenden bestimmt, sowie von der Auswirkung des Filmbildes auf deren menschliche Konstituierung. Das regelmäßige Filmerleben verzerre die ästhetischen Maßstäbe, die dem Publikum zur Verfügung stehen. Was eigentlich als hässlich oder grauenhaft gelte, erscheine ihm als schön. Noch stärker seien die Folgen auf dessen Sinnesvermögen, denn die Zuschauenden verkennen nicht nur das Licht im Filmbild, sondern auch Licht und Farbe im realen Leben. Ausgehend von dem Bild des schattenhaften Totentanzes konzipiert Gippius das Kino als ein umfassendes Phänomen, als eine soziokulturelle Technik mit (verheerender) anthropologischer Tragweite.

Licht und Schatten als künstlerisches Material des Films

Die ‹unnatürliche› technische Seite des Filmbildes, allem voran seine monochrome Qualität, wird zeitgleich in journalistischen und literarischen Diskursen sowie in der frühen Filmtheorie auch als Bedingung *(uslovnost')* verstanden, die den Film erst kunstfähig macht. Die spezifischen media-

19 Wir sind […] nur blasse Schatten, wie Traumbilder des Kinematographen. Wir wiederholen in zahlreichen Kopien von Fotografien jemandes wahre Bilder, genauso, wie auf vielen Leinwänden die Abbilder vieler Frauen flimmern, ein für alle Mal gespielt von einer gewissen, in ihrer Welt berühmten, Asta Nielsen. (Übers. d. V.)

len Grenzen und Defizite des Films werden in ein positives Moment verwandelt.

Ein solches affirmatives Wahrnehmungsmuster der mechanisch aus Licht geschaffenen Körper des Films lässt sich etwa in der ‹Kino-Literatur› beobachten. Damit sind Librettos, Anekdoten, kürzere Prosatexte und auch Gedichte gemeint, die etwa ab 1914 in den Filmfachzeitschriften begleitend zu den Kritiken und Nachrichten aus der Kinowelt publiziert wurden. In all diesen literarischen Konzeptionen ist eine paradox anmutende Vereinigung von Schatten und Leben, medialer Verfremdung und betonter Körperlichkeit zu beobachten. Die Idee des Kinos als eine Art «schattenspendende Lebendigkeit» (Koch 1916a, 264) ist besonders anschaulich in den Poemen von Ksenija Mar nachzulesen, deren Texte in der Zeitschrift *Kino-gazeta* regelmäßig publiziert wurden. 1918 schreibt sie:

> Их закон – безмолвье. Им не нужны речи,
> Радость их признаний – в красоте молчания.
> Светлый призрак счастья – в радостном обмане!
> Тени бурной страсти, взлеты и падения
> Исчезают тихо в голубом тумане.
> К обладанью сердца удержи стремление –
> Все проходит мимо, все лишь на мгновение,
> Как живые тени на немом экране. *(Mar 1918, 5)*[20]

Während Zinaida Gippius die filmischen Schattenwesen als Täuschung des Lebens beschimpfte, zelebriert Mar die Lichtgespenster («svetlij prizrak») und beschreibt die Mimesis als freudigen Betrug. Die Uneigentlichkeit des vermeintlich so Lebensnahen wird positiv gewandelt. Die Schatten sind lebendig, stehen für Leidenschaft und erscheinen doch nur flüchtig auf der Leinwand.

20 Ihr Gesetz ist Stummheit. Sie brauchen keine Sprache, | Die Freude ihrer Bekenntnisse liegt in der Schönheit des Schweigens. | Ein lichtes Trugbild des Glücks – in der freudigen Täuschung! Schatten brausender Leidenschaft, Höhen und Tiefen | Verschwinden leise im blauen Nebel. | Zähme die Sehnsucht, um das Herz zu beherrschen – | Alles geht vorbei, alles ist nur für einen Moment, | Wie lebende Schatten auf stummer Leinwand. (Übers. d. V.)

1.2 (Film-)Theoretische Verhandlungen von Licht und Schatten

Nicht nur in literarischen und publizistischen Texten findet sich indessen eine Auseinandersetzung mit dem lichttechnischen Aspekt des Mediums, auch die frühe (Proto-)Theorie des Films stellt diese Eigenheit in den Fokus ihrer Debatten. Dies gilt für den russischen Kontext ebenso wie für den westeuropäischen oder amerikanischen.

So elaboriert Georg Lukács in seinem bekannten Artikel «Gedanken zu einer Ästhetik des ‹Kino›», den er erstmals 1911 in Budapest publizierte und 1913 leicht erweiterte, eine Art ästhetische Utopie, die die medialen Spezifika des Films befördern kann. Die Verfremdung der Schauspieler im Film, von der Vološin sprach, stellt auch Lukács in den Vordergrund:

> Die ‹Gegenwart›, das Dasein des Schauspielers ist der sinnfälligste und darum tiefste Ausdruck für das vom Schicksal Geweihte des Menschen des Dramas. […] Das Fehlen dieser ‹Gegenwart› ist das wesentliche Kennzeichen des ‹Kino›. […] Dies ist kein Mangel des ‹Kino›, es ist seine Grenze, sein principium stilisationis. Dadurch werden die unheimlich lebensechten, nicht nur in ihrer Technik, sondern auch in ihrer Wirkung der Natur wesensgleichen Bilder des ‹Kino› keinesfalls weniger organisch und lebendig, wie die der Bühne, sie erhalten nur ein Leben von völlig anderer Art; sie werden – mit einem Wort – phantastisch. *(Lukács 1992, 301 f.)*

Lukács erkennt in dieser Absenz des Schauspielers eine gewisse stilistische Qualität, die trotz ihrer phantastischen Wirkung die Figuren organisch oder lebendig erscheinen lässt. Diese Figuren bewegen sich nicht nur auf der Oberfläche der Leinwand, sie erzeugen selbst eine oberflächliche Welt mit einem Leben «ohne Hintergründe und Perspektiven, ohne Unterschiede der Gewichte und der Qualitäten, denn nur die Gegenwärtigkeit gibt den Dingen Schicksal und Schwere und Licht und Leichtigkeit» (ebd., 302).

In diesem Zusammenhang erinnert Lukács' Betrachtung an Gor'kij (s. Einleitung), wenn er von einem «Leben ohne Seele, aus reiner Oberfläche» spricht (ebd.). Die Rede ist von widersprüchlichen Gleichzeitigkeiten mit unheimlicher Wirkung: Im Kino handelt es sich um die «größte Lebendigkeit ohne eine dritte Dimension» und die «naturgebundene Wirklichkeit und äußerste Phantastik» zugleich (ebd. 303). Lukács' Ausführungen gehen einher mit anderen zeitgenössischen Bildkonzipierungen des Films, in denen die ‹schattenhafte Zweidimensionalität› für die filmische Ästhetik grundlegend ist (vgl. Schweinitz 2011, 57 f.). Doch während Gippius die Schattenfiguren als technisiertes und daher degeneriertes Abbild der Wirklichkeit verwarf, begrüßte Lukács die unheimliche Abschattung der

Menschen auf der Leinwand – als Prämisse für die Kunstfähigkeit des Films im Sinne einer formalistischen Verfremdung. Eine solche technische (Ver-)Formung führt aber nicht zu einer Entkörperlichung der menschlichen Erscheinungen auf der Leinwand, im Gegenteil. Wie auch in den obigen Zitaten vermittelt wird, pocht der Autor auf den starken Eindruck menschlicher Physis, die der Film trotz seines scheinhaften und oberflächlichen Filmbildes erzeugen kann: «Der Mensch hat seine Seele verloren, er gewinnt aber dafür seinen Körper» (Lukács 1992, 304).

Die Frage nach dem Kunstwert des Films und seiner medialen Spezifika führte auch in Russland zur theoretischen Betrachtung filmischer Repräsentationen des Menschen im Film. Dabei lag die Emphase meistens auf Mimik und Gebärde oder allgemein auf dem körperlichen Ausdruck des Menschen respektive der Darstellenden.[21] Was diese Debatten jedoch nicht leisten – was für die Frage nach der medialen Beschaffenheit des filmischen Körpers aber zentral wäre –, ist eine dezidierte Auseinandersetzung mit dem Zeichencharakter der filmischen Repräsentation. Dies findet sich bei einem in der Forschung kaum beachteten Theoretiker: Fedor Ocep, bekannt als Drehbuchautor und Leiter des Mežrabpom-Studios in der Sowjetunion (vgl. Agde/Schwarz 2012), kam in den frühen 1910er-Jahren als Kritiker und Theoretiker zum Film.[22] Unter dem Pseudonym Fedor Maškov publizierte er 1913 in der kurzlebigen Zeitschrift *Kinoteatr i žizn'*. Wenngleich nur sechs Ausgaben erschienen sind, ist sie von Bedeutung, gilt sie doch als erste von einer Produktionsfirma unabhängige russische Filmzeitschrift. Wie aus dem Archivmaterial zu entnehmen ist, hatte Ocep über jene Artikel hinaus Ende 1914 ein größeres Buchprojekt zu einer Poetik des Films im Sinn. Das Buch «Kinematograf» wurde nie geschrieben, einzig ein umfängliches Inhaltsverzeichnis ist erhalten (vgl. Ocep 1914), mittels dessen und unter Zuhilfenahme von Oceps Zeitschriftenartikel im Folgenden die Grundgedanken und -thesen rekonstruiert werden sollen.

Schlüsselmomente der (frühen) Filmtheorie, wie die Definition des Films als eigenständige Kunst oder die Perspektivierung in historisch vorgängigen Kunstgattungen, bestimmen den Leitfaden seines Buchprojekts. Auffällig ist die formalistisch gegründete Frage nach dem Material des Films, der er mehrere Kapitel zu widmen plante. Dieser Frage nähert er sich über das Theater, insbesondere über die Gegenüberstellung der Theater- und Filmschauspieler:innen, die im Titel des angedachten zweiten

21 Wie eine solche Auffassung von Schauspiel und Körpersprache in die Filmtheorie integriert und modifiziert wurde, wird in den Kapiteln 6 u. 7 ausführlicher besprochen.

22 Allein Lauri Piispa beschäftigte sich mit Oceps theoretischen Schriften, seine Überlegungen dazu sind aber bislang nur auf Finnisch erschienen, in Piispa 2014, 100–103. Ich danke ihm an dieser Stelle für seine Unterstützung meiner Untersuchungen.

Kapitels «Ėstetičeskaja priroda aktera teatra i aktera kinematografa» («Die ästhetische Natur des Theaterschauspielers und des Schauspielers des Kinematographen») zum Ausdruck kommt. Auch die Schauspieler:innen sollen auf ihre künstlerische Materialität hin befragt werden; darauf jedenfalls deutet die Struktur des dritten Kapitels, «Material kinematografa i teatra» («Material des Kinematographen und des Theaters»), hin:

> a) Материал театра – актер. Каков материал кинематографа?
> b) Значение материала в различении искусств.
> c) Значение ‹чувства материала› в художественном творчестве.
> d) Вопрос о материале кинематографа – вопрос существования кинематографа, как самостоятельного искусства.
> e) Материал кинематографа – тень?
> f) Петер Шлемиль и Эразм Спикхер. Одиссей и его призраки.
>
> *(Осер 1914, 1)*[23]

Die Idee des Schauspielers als Material der Kunst entlehnt Ocep vermutlich den Schriften Sergej Volkonskijs. In seinen einflussreichen Studien *Čelovek na scene* (*Der Mensch auf der Bühne,* 1912) und *Vyrazitel'nij čelovek* (*Der Ausdrucksmensch,* 1913) konzipiert dieser basierend auf der Rhythmusschule von Dalcroze, die er in Hellerau kennenlernte, eine eigene in Russland breit rezipierte Schauspieltheorie (vgl. Bochow 1997, 23–29). Das Verhältnis von Menschen, Schauspiel und künstlerischem Material apostrophiert Volkonskij in einem Frage-Antwort-Spiel:

> Два слова о значение человека и человеческого тела в актерском искусстве преимущественно перед другими искусствами. Кто художник? Актер – *человек*. Что материал? Актер, его плоть и кровь – *человек*. Что изображается? Действующее лицо – *человек*. Из этих трех что составляет преимущественную особенность актерского искусства? Конечно, — второе, т. е. то что в этом искусстве *материалом* служит живой человек, а не мертвая материя.
>
> *(Volkonksij 1912, 129; Herv. i. O.)*[24]

23 (a) Material des Theaterschauspielers. Was ist das Material der Kinematographie? b) Die Bedeutung des Materials in der Differenz zu anderen Künsten. c) Die Bedeutung von ‹Sinn für Material› im künstlerischen Schaffen. d) Die Frage nach dem Material der Kinematographie ist eine Frage der Existenz der Kinematographie als eigenständige Kunst. e) Ist das Material der Kinematographie der Schatten? f) Peter Schlemihl und Erasmus Spikher. Odysseus und seine Gespenster. (Übers. d. V.)

24 Zwei Worte zur Bedeutung des Menschen und des menschlichen Körpers in der Schauspielkunst im Vergleich zu anderen Künsten. Wer ist der Künstler? Der Schauspieler – *ein Mensch*. Was ist das Material? Der Schauspieler, sein Fleisch und Blut – *ein Mensch*. Was wird dargestellt? Die handelnde Person – *ein Mensch*. Was macht von diesen drei Punkten die herausragende Besonderheit der Schauspielkunst aus? Selbstverständlich

Ocep überträgt Volkonskijs Idee der materiellen Beschaffenheit in seine Theoriebildung und kommt in Unterkapitel 3e) dann auch zur Frage, ob in diesem Fall das Material des Films der Schatten sei. Diese beantwortet er positiv, indem er das folgende vierte Kapitel mit der Überschrift «Ten′ kak material kinematografa» («Der Schatten als Material des Kinematographen») betitelt. Diesen Gedankengang bildet er – wie aus Unterkapitel 3f) «Peter Schlemihl und Erasmus Spikher. Odysseus und seine Gespenster» zu schließen ist – über Schattenmotive aus der griechischen Mythologie und der romantischen Literatur.[25]

Oceps viertes Kapitel soll denn auch aus verschiedenen Perspektiven den Schatten als ‹kinematographische Materialität› beleuchten. Dabei spielen der Tanz und die Pantomime eine Rolle, wie etwa im Unterkapitel «Kinematograf – pantomima tenej» («Der Kinematograph – eine Schattenpantomime») zu lesen ist. Mehrmals betont Ocep auch in seinen Zeitschriftenartikeln, die 1913 erschienen sind, die Fähigkeit des Kinematographen, stumm Bewegung darzustellen:

> Стихия же кинематографа, его природа – безмолвное движение. Кинематограф – движение. Кинематограф – динамическая пластика – из этого положения должны исходить все наши рассуждения о кинематографе. *(Ocep 1913a, 2)*[26]

Auch die Pantomime brachte er wiederholt als zentrales Referenzmedium ins Spiel:

> Если кинематограф лишен слова, если единственное драматическое его средство – жест, мимика, то ничем иным, кроме пантомимы, он не может быть. Это слишком ясно. *(Ebd.)*[27]

der zweite, d. h. die Tatsache, dass in dieser Kunst der lebendige Mensch als *Material* dient, und nicht als tote Materie. (Übers. d. V.)

25 *Peter Schlemihls wundersame Geschichte* (1814), der Roman von Adelbert v. Chamisso, erzählt, wie nach einem teuflischen Handel der Verlust des Schattens die Hauptfigur ins Verderben treibt. Die Geschichte konzipiert den Schatten als (wenn auch von ihm abgelöst) dem Menschen zugehörig und, der romantischen Tradition entsprechend, als Ausdruck der Seele. Für Oceps theoretische Auseinandersetzung mit den formalen Eigenschaften des Films ist hervorzuheben, dass wie im Vorwort des Autors zu lesen ist, Chamisso den Schatten als ein materielles Phänomen begreift (vgl. Koch 2016a, 262).

26 Denn das Element des Kinematographen, seine Natur, ist die stumme Bewegung. Der Kinematograph ist Bewegung. Der Kinematograph als dynamische Plastik, von diesem Standpunkt sollten alle unsere Überlegungen über den Kinematographen ausgehen. (Übers. d. V.)

27 Wenn dem Kinematographen das Wort entzogen ist, wenn sein einziges dramaturgisches Mittel die Geste, die Mimik ist, dann kann er nichts anderes als Pantomime sein. Das ist mehr als klar. (Übers. d. V.)

Die Stummheit als wesentliches Merkmal des Films lässt ihn dann auch die klare Abgrenzung zum Theater vornehmen.

> В то время, как пантомима изображает очищенные страсти, непосредственные душевные переживания, драма развивает определенную литературную фабулу, построенную, более или менее на быт. – Пантомима являет собой идеальный вид художественной драмы, в которой эстетическое единство не нарушено ни одним ‹криком› жизни. Жест, глаза и музыка. Больше нечего! *(Осер 1913b, 1)*[28]

Die Annäherung des Kinos an die Pantomime und den Tanz war in der frühen Filmtheorie keine ungewöhnliche Strategie (vgl. Williams 2012; Lenk 1989), beide Kunstpraktiken definierten sich «über ähnliche Eigenschaften – Stummheit, Körper und Bewegung» (Köhler 2017, 182). Die Verbindung zu beiden performativen Künsten ermöglichte, den körperlichen Ausdruck im Film neu, jenseits der Normen des Sprechtheaters zu analysieren. Pantomime und Tanz «eröffneten einen Reflexions- und Imaginationsraum, der es erlaubte, unabhängig vom Theatermodell über das gestisch-körperliche Spiel im Kino nachzudenken» (ebd.). Wenngleich in Russland die Pantomime in den Debatten um eine Reformation des Theaters einen wichtigen Platz einnahm, scheint es, dass sie in den Filmtheorien – im Kontrast zu anderen Kinokulturen der gleichen Periode wie der französischen oder deutschen – wenig Beachtung fand.[29]

Es ist nicht nur die Auseinandersetzung mit der Pantomime, die Oceps theoretischen Ansatz so interessant macht, vor allem erstaunt die Konfiguration der Pantomime (Sinnbild für ein betont körperliches Spiel) mit der ‹Schattenhaftigkeit› des Kinos. Offensichtlich integrierte nämlich Ocep die zweidimensionale, monochrome Materialität des Filmbilds in sein Konzept des ‹Kinematographen als Pantomime›, wenn er 1914 in seinem Buchprojekt von einer «Schattenpantomime» spricht. Ähnlich wie Georg Lukács definiert er die schattenhaften Wesen als Ausdruck der kinematographischen Materialität, die trotz der medialen Verfremdung einen unmittelbaren physischen Ausdruck versprechen.

Das eingangs besprochene (literarische) Phantasma der Substitution körperlicher Präsenz durch den Schatten beförderte offensichtlich auch das Nachdenken über die Grundlage der filmischen Materialität. Dieser

28 Während die Pantomime konzentrierte Leidenschaften und direkte emotionale Empfindungen darstellt, entwickelt das Drama eine bestimmte literarische Handlung, die mehr oder weniger auf Alltäglichem aufbaut. Die Pantomime zeigt sich als ideale Form künstlerischen Dramas, in der nicht ein einziger ‹Schrei› des Lebens die ästhetische Einheit stört. Geste, Augen und Musik. Sonst nichts! (Übers. d. V.)

29 Zur Pantomime als vermittelnde Kunst zwischen Theater und Film im russischen Kontext vgl. Dymšyc/Iševskaja 2010, 52.

Diskurs fand jedoch nicht nur in den Texten rund um das Kino statt, auch die Filme selbst thematisierten das Medium ihrer Produktion. So wird in Kapitel 4 u. a. die Frage im Zentrum stehen, wie die Modellierung des Kinos als Produktionsstätte von Körper-Simulakren auch in den Filmen selbst artikuliert werden kann.

2 Grenzen des Realismus
Ein- und Ausstieg aus der Leinwand

Die Menschen und ihre Körper auf der Leinwand wurden nicht nur als ephemere, von Licht geschaffene Erscheinungen wahrgenommen, die als Schatten gelesen oftmals eine negative Rezeption provozierten. In den theoretischen Betrachtungen über den Film sowie auch in den Filmen selbst lässt sich eine intensive Auseinandersetzung mit der lebensechten (also nicht verzerrten oder unheimlichen) Darstellung der filmischen Figuren beobachten. In diesen Verhandlungen des mimetischen Potenzials des Mediums, also seiner technischen Fähigkeit der (wenngleich nicht perfekten) Nachahmung der Natur, liegt der Schwerpunkt vornehmlich auf der ästhetischen Wirksamkeit und somit auf dem Verhältnis von Werk und Rezeption.

Die folgenden Analysen (2.1 und 2.2) nehmen einen prototheoretischen Text und einen Film in den Blick, die beide auf ihre Weise den Film auf sein mimetisches Potenzial prüfen und im Kontext zeitgenössischer medientheoretischer Diskurse reflektieren. Im Mittelpunkt stehen die Darstellung und Betrachtung des Übergangs von einer empirischen Realität in eine mediale Fiktion und umgekehrt. Diese transitorische Qualität wird anhand des Verhältnisses von Figur und Zuschauer oder Zuschauerin zur Leinwand, respektive deren Rahmung, herausgearbeitet. Indem die Idee der Immersion zugrunde gelegt wird, eröffnet das als Fenster begriffene Kunstwerk den Betrachtenden somit nicht nur den Blick auf, sondern auch den Einstieg in eine andere Welt.[1] Dabei geht die immersive Erfahrung stets mit einer Form von körperlicher Absorption einher, die einerseits als eine besondere, anzustrebende ästhetische Erfahrung gefasst wird, andererseits auch als eine gefährliche physische Affizierung, gar Attacke. Eine somatische Stimulierung kann das Publikum aber auch erleben, indem die Figuren der fiktiven Welt in den extradiegetischen Raum, also in die Realität der Betrachtenden hinübergehen. In diesem Falle fungiert die Rahmung oder Leinwand nicht mehr als Fenster zum Einstieg, sondern als Fenster zum Ausstieg aus dem (Film-)Bild. Wobei die kinematographischen Körper, indem sie eine Überschreitung vollziehen, auch die Verunsicherung der medialen Erfahrung mehr oder weniger explizit mitartikulieren, werden doch die Rezipierenden mit der Konkurrenz von Imagination und Soma (der Leibhaftigkeit) konfrontiert.

1 Zum Begriff der Immersion im Kino vgl. Voss 2008.

2.1 Pygmalion – Čartkov – Balašov Das hyperrealistische Film-/Kunstwerk und die Folgen für das Publikum

Die mimesis-generierende Qualität des Films wurde zum zentralen Bestandteil aktueller Realismusdebatten, wobei die Kunst(un)fähigkeit des Kinos in Annäherung und Abgrenzung zu anderen Künsten gedacht wurde.

Dvižuščajasja fotografija (sich bewegende Fotografie), *oživlennaja fotografija* (belebte Fotografie) oder *vertjaščiesja kartiny* (sich drehende Bilder), all diesen frühen Bezeichnungen für das Medium Film liegt eine gewisse Affinität zu anderen Künsten sowie auch die Grundidee der Animation, der Belebung oder des In-Bewegung-Setzens eines anderen Mediums zugrunde. Diese vielfach zusammengesetzten Termini kursierten sowohl im als auch außerhalb des Fachjargons bis etwa zu Beginn der 1910er-Jahre, als sich parallel zur Institutionalisierung des Kinos auch eine mehr oder weniger einheitliche Begriffsverwendung des Lexems *fil'm* oder auch *kartina*[2] (Bild) für ein kinematographisches Werk sowie *kinematograf* als ein ästhetischer Oberbegriff für die Filmkunst durchsetzte (vgl. Rjabčikova 2006)

Doch die morphologische Autonomisierung ist trügerisch, gerade in der ersten Hälfte der 1910er-Jahre entflammte parallel zu den ästhetischen Nobilitierungsbestrebungen des populären Kinematographen ein neuer Diskurs um das Verhältnis des Kinos zu benachbarten Künsten. Was vorher noch als sprachliche Spielerei anmutete, wurde jetzt zum Ernstfall, der Film wurde als seriöses Konkurrenzmedium zum Theater, aber auch zu anderen traditionellen Künsten wie der Malerei, der Literatur und dem Tanz betrachtet. In vielfacher und enger Verbindung damit steht die zeitgenössische Realismus- oder Naturalismus-Debatte.

Ihren Ausgangspunkt bildet die realistische Qualität des fotografischen Bewegungsbildes, die seit der ersten Filmvorführung 1895 ein Kernthema der Filmkritik und -theorie bildet. Während Kinogegner:innen darin eine banale oder gar groteske Nachahmung der Wirklichkeit festmachten, suchten Kritiker:innen in der naturgetreuen Darstellungsweise die mediale, und damit verbunden auch ästhetische Spezifik – oder sie plädierten dafür, dass gerade in der Überwindung der mimetischen Darstellungsweise die Kunstfähigkeit des neuen Mediums bestehe.

In Russland sind diese Diskussionen strukturell und ideell an Debatten aus dem Bereich der Malerei und des Theaters geknüpft, wie sie sich beispielsweise zwischen den Künstlergruppen *Mir iskusstva* und den

2 *Kartina* ist auch heute noch als umgangssprachliche Bezeichnung für den Kinofilm anzutreffen.

Peredvižniki oder zwischen Stanislavskijs und Mejerchol'ds Theaterverständnis formierten. Dabei zeigt sich, dass in den Beschreibungen einer filmischen Ästhetik und den Versuchen einer filmtheoretischen Ausarbeitung immer wieder in Konzepten der Affinität gedacht und geschrieben wird. So werden Sprachbilder, Konzepte und Erfahrungen aus der Welt der traditionellen Künste, aber auch der Populärkultur zum Verstehen und Artikulieren einer neuen ästhetischen Erfahrung herangezogen.[3] Dies ist auch im folgenden Analysebeispiel der Fall.

In *Sine-fono*, einer zweimal wöchentlich erscheinenden Kinozeitschrift, 1907 gegründet und unter der redaktionellen Leitung von Samuil Lur'e, erschien im Sommer 1913 ein Text von Gejnim[4], einem in der Zeitschrift oft publizierenden Autor, der unter dem Titel «Sinematograf i Teatr» eine filmästhetische Abhandlung bietet, wobei er seine Argumente mit bekannten Motiven aus dem Diskurs der bildenden Kunst elaboriert und geschickt in die aktuelle Kino-Theater-Debatte einschreibt. In seinem fünften der sechs Kapitel stellt er die prekäre Lage des Kinos fest, das in seiner momentanen, dem Naturalismus verschriebenen Darstellungsweise jedwedem Kunstanspruch nicht genüge. Nicht etwa unter Bezugnahme auf Filme oder Filmgenres, sondern vielmehr auf Theorien und Werke aus der Literatur und bildenden Kunst versucht der Autor, die Kunst(un)fähigkeit des Kinos antithetisch anhand der Begriffe Leben und Kunst zu bestimmen.

Seine argumentativen Ausführungen etabliert er entlang des antiken Künstlermythos aus Ovids *Metamorphosen*. Pygmalion erschafft sein Idol, eine weibliche Statue, die mit Hilfe Aphrodites schließlich belebt wird:

> Этот тонкий миф символизирует соотношение Искусства и Жизни… Соотношение в Искусстве ‹условного› (статуя, мрамор) и ‹натурального› (живая девушка в позе статуи). *(Gejnim 1913d, 18)*[5]

Der Autor setzt im Folgenden die aktuellen Kinogänger mit Pygmalion gleich, nennt sie abwertend «pigmaliončiki», die im Kino nur pikante Sujets suchen und den Körper der Venus mit ihren Augen betasten (vgl. ebd., 19).

3 Vgl. dazu die Einführungen in Kaes et al. 2016 u. Schweinitz/Tröhler 2016. Auf der Tagung «Spiel mit Affinitäten. Der Film und die Künste im frühen 20. Jahrhundert» (Universität Zürich, Seminar für Filmwissenschaft, Juni 2018) wurde untersucht, wie das Konzept der Affinität produktiv auf eine historisch differenzierte Betrachtung des Films und dessen Theorie angewendet werden kann.

4 Der Autor Gejnim, dessen wahre Autorschaft bislang nicht geklärt ist, bedient sich mit seinem Pseudonym bei dem Literaten Gejnim, einer Figur aus Anton Čechovs Erzählung *Pisatel'* (vgl. Dymšyc/Iševskaja 2010, 73).

5 Dieser subtile Mythos symbolisiert die Beziehung zwischen Kunst und Leben… Die Beziehung in der Kunst zwischen dem ‹Bedingten› (Statue, Marmor) und dem ‹Natürlichen› (eine lebendige Frau in der Pose einer Statue). (Übers. d. V.)

Höchste Zeit, so der Autor, dass sich der Kinematograph derer entledige, will er sich zu einer spezifischen Filmkunst entwickeln (vgl. ebd.). Doch sei diese Form der Kunstbetrachtung nicht auf eine bloße Inkompetenz des Publikums zurückzuführen, vielmehr sei es dem künstlerischen Werk selbst geschuldet, seiner Wirkungsmächtigkeit, die aus dem Zuschauenden («zritel′») einen kontemplativen Betrachtenden («sozercatel′») mache (vgl. ebd.). Während dem Zuschauenden («zritel′») die ästhetische Distanz zwischen Darstellendem und Dargestelltem bewusst ist, verfällt der kontemplative Betrachtende («sozercatel′») der immersiven Kraft. Diese Gegenüberstellung steht im Gegensatz zur weit verbreiteten Vorstellung der kontemplativ, vor dem Gemälde stehenden und ästhetische Distanz bewahrenden Kunstbetrachtenden des 19. Jahrhunderts. Gejnim aber besetzt die kontemplativ Betrachtenden mit ausdrücklich negativen Eigenschaften: Sie seien passiv, unreflektiert, und ließen sich leicht vereinnahmen.

Dieses Rezeptionskonzept erinnert an Konrad Langes Ausführungen zur ästhetischen Betrachtung aus seinem breit rezipierten Buch *Das Wesen der Kunst. Grundzüge einer illusionistischen Kunstlehre* von 1901.[6] Darin stellt er die passiven Betrachtenden, die kein Urteilsvermögen haben, den bewussten Kunstbetrachtenden gegenüber. Während erstere sich der Statue mit Unkenntnis über deren wahre Natur und gesteuert von erotischen Interessen nähern, wissen letztere sich der künstlerischen Täuschung nur teilweise hinzugeben und bis zum Schluss den Blick von außen auf deren ästhetische Qualitäten zu bewahren (vgl. Wiegand 2016, 372–375). Ob der Autor mit Langes Kunstlehre vertraut war, sei dahingestellt, sicher ist aber, dass er mit ihm Konzepte der deutschen idealistischen Ästhetik teilte, die auf einer partiellen Wirklichkeitsillusion, also einem unvollendeten illusionistischen Eintritt gründen.[7] Dabei könne hingegen die Wirkung von ‹zu realistischen› Darstellungen für die Rezipierenden verheerend sein. Und so beschreibt Lange die Wirkung von visuellen Täuschungen, etwa von Wachsfiguren, als somatische Angriffe auf die Betrachtenden (vgl. ebd., 373), während Gejnim von einer quälenden hypnotischen Kraft und «erdrückenden Beachtlichkeit» spricht, die von naturalistischen Bildern ausgehe (vgl. Gejnim 1913d, 20).

6 In welchem Ausmaß 1913 *Das Wesen der Kunst* in Russland rezipiert wurde, konnte nicht geklärt werden. Frühere Werke von Konrad Lange wie *Die künstlerische Erziehung der deutschen Jugend* (1893) wurden kurz nach Erstveröffentlichung auf Russisch publiziert.

7 Das Konzept der partiellen Wirklichkeitsillusion wird in verschiedenen Ausformungen zum zentralen Konzept bedeutender Filmtheorien, z. B. Münsterbergs *The Photoplay* (1916), Karol Irzykowskis *Dziesiąta muza* (1924) oder Rudolf Arnheims *Film als Kunst* (1932).

Beispielhaft für eine solche verheerende, pygmalionhafte Geschichte zieht Gejnim Nikolaj Gogol's Erzählung *Portret* (*Das Porträt*, 1842) heran. Der russische Literaturklassiker dient ihm als Ausgangspunkt für aktuelle Debatten zur Rezeptionsästhetik des Films.

Portret erzählt im ersten Teil die Geschichte von Čartkov, einem jungen Kunstmaler, der von einem neu erworbenen Porträt in den Bann gezogen wird. Das Bild hypnotisiert ihn nicht nur mit seiner lebensechten Erscheinung, es beschert ihm auch unerwartetes Glück und eine große Karriere. Schließlich aber, geplagt von Neid auf andere Maler, deren Werke er wütend vernichtet, aber auch gepeinigt vom Blick des Porträtierten, endet Čartkov in Fieberträumen. Im zweiten Teil erfährt man in einer Rahmenerzählung, angelegt auf einer Kunstauktion, die Produktionsgeschichte des Porträts, wobei die Erzählung eine phantastische Wende nimmt: Das besagte Porträt, Teil der Auktion, verschwindet spurlos. Ob das Bild je existiert hat, nur ein Hirngespinst war, oder doch ein Produkt des Teufels, lässt der Text offen. Und die Leserschaft bleibt genau wie die diegetischen Figuren über den Realitätsstatus unentschieden.

Gejnim zitiert eine längere Passage aus dem ersten Teil und fügt ihr zwei Anmerkungen hinzu. Er setzt ein, als der Maler Čartkov, der Käufer des naturalistisch-mimetischen Portraits, seine neueste Erwerbung mit einem Schwamm reinigt. Unter dem abgelagerten Staub und Schmutz kommt ein beeindruckendes Augenpaar hervor.

> Оконченнее всего были в нем глаза, которым изумлялись современники?… Но здесь, однако же, в этом, ныне бывшем перед ним портрете было что-то странное. Это было уже *не искусство* (курсив мой. – Г.): это разрушало даже гармонию самого портрета: это были живые, это были человеческие глаза. Казалось, как будто они были вырезаны из живого человека и вставлены сюда. Здесь не было уже того высокого наслаждения, которое объемлет душу при взгляде на произведение художника, как ни ужасен взятый им предмет: здесь было какое-то томительное, болезненное чувство. (Не вспоминается ли вам что-то знакомое, недавно происшедшее? – Г.)
>
> *(Gejnim 1913d, 20, Herv. i. O.)*[8]

8 Absolut unübertrefflich an ihm waren aber die Augen, worüber die Zeitgenossen nicht genug staunen konnten. Mit diesem Porträt hier vor seinen Augen hatte es aber eine irgendwie seltsame Bewandtnis. Das war schon *keine Kunst* (Kursiv von mir – *G.*) mehr: Da war etwas, das die Harmonie des Porträts selbst zerstörte. Das waren lebende, das waren menschliche Augen! Man hätte meinen können, sie seien aus einem lebenden Körper herausgeschnitten und hier eingesetzt worden. Von der Beglückung, die sich der Seele beim Anblick eines Kunstwerkes bemächtigt, wie schrecklich auch immer sein Sujet sein mag, war hier nichts zu spüren. Dieses Werk hier rief ein quälendes

Gejnim spricht von einer quälenden hypnotischen Kraft und überwältigenden Eindrücklichkeit, die von Gogol's *Porträt* ausgeht.

> Развитие гоголевской повести построено на том, что к кому бы ни попадал несчастный портрет, его тяжелые глаза давили сознание обладателя этого портрета, их пронзительный и загадочный взгляд проникал в душу его, отравлял ее мучительным беспокойством и превращал его из объективного зрителя в смущенного Пигмалиона.
>
> *(Ebd.)*[9]

Über weitere Exkurse in die griechische Antike und die russische Literatur des 19. Jahrhunderts arbeitet Gejnim die Relation zwischen Künstler und Bild respektive zwischen Statue und Betrachter heraus und überträgt sie, wie im Folgenden ausgeführt wird, mehr oder weniger explizit auf die Kinosituation. Er exemplifiziert diese Argumentationslinie fast ausschließlich an Theorien, Werken und Diskursen aus dem nichtfilmischen Bereich, koppelt diese jedoch stets wieder an das Medium Film zurück. Dieses Verfahren wird mit der Schilderung eines Vorfalls zu Beginn jenes Jahres fortgeführt, auf den seine Anmerkung «Erinnert Sie das nicht an etwas Bekanntes, nicht lange her Geschehenes?» im Gogol'-Zitat abzielt. Gejnim beschließt, die Erzählung, die den Verbleib des Porträts offenlässt, weiterzuschreiben. Er stellt die gewagte These auf, dass das Bild sich immer noch unter uns befinde, es gehe von Hand zu Hand und verstöre bis heute seine Besitzer. Vielleicht hängt es gar irgendwo in einer Galerie und verströmt Schrecken und Verwirrung. Sogleich wird das Geheimnis der rätselhaften Anmerkung gelüftet. Gogol's Bildbeschreibung soll an das Historiengemälde *Ivan Groznyj i syn ego Ivan 16 nojabrja 1581 goda (Iwan der Schreckliche und sein Sohn Iwan am 16. November 1581,* 1881–1885, Abb. 1) des damals schon renommierten Historienmalers Ilja Repin erinnern, auf das im Januar 1913 ein Anschlag, der genannte «Vorfall», verübt worden war. Abram Balašov, ein junger Ikonenmaler und Altgläubiger, stürzte sich mit einem Schustermesser bewaffnet auf das in der Galerie Tretjakow hängende Bild und beschädigte es, insbesondere die schmerzverzerrten Gesichter der Porträtierten, erheblich (Abb. 2) – all dies angeblich aus Entsetzen vor der naturgetreuen Darstellung, die Ivan Groznij und seinen von ihm selbst erschlagenen Sohn zeigt (Dymšyc/Iševskaja

Gefühl hervor, es machte einen krank. (Erinnert Sie das nicht an etwas Bekanntes, nicht lange her Geschehenes? – *G.*) (Übers. d. V., beruhend auf Gogol 2012, 209 f.)

9 Die Entwicklung von Gogol's Erzählung beruht auf der Tatsache, dass das Bewusstsein eines jeden, wer auch immer in den Besitz des unglücklichen Porträts kam, von den schweren Augen des Porträts bedrückt wurde, der durchdringende und mysteriöse Blick drang in dessen Seele ein, vergiftete sie mit quälender Angst und verwandelte den Besitzer von einem objektiven Betrachter in einen verwirrten Pygmalion. (Übers. d. V.)



1 *Iwan der Schreckliche und sein Sohn Iwan am 16. November 1581* (Ilja Repin, 1881–1885)

2010, 91; Ingold 2013, IV–IX). Die realistische Wiedergabe von Vater und Sohn, Täter und Opfer, hinterließ angeblich seinerzeit einen besonderen Eindruck beim Publikum. So schreibt Felix Ingold in seiner Analyse des Vorfalls:

> Repin hat den doppelten Horror des Tötens und des Sterbens mit solch expressiver Eindringlichkeit ins Werk gesetzt, dass bei dessen Anblick, wie mehrfach bezeugt wird, manch ein Galeriebesucher in Hysterie ausbrach oder in Ohnmacht fiel. *(Ingold 2013, IV)*

Das hyperrealistische Bildwerk Repins und der gewaltsame Angriff darauf werden bei Gejnim zur Weiterführung des literarischen Prätexts und er verkündet: «Gogol′ proročestvoval! Gogol′ okazalsja veščim!» (Gogol′ hat es prophezeit! Gogol′ zeigt sich als Wahrsager!, Gejnim 1913d, 20).

Es darf nicht unerwähnt bleiben, dass am 25. Mai 2018 erneut ein Besucher der Tretjakow-Galerie über Repins Bild herfiel. Anscheinend verärgert über den Inhalt des Gemäldes – es würde die historischen Fakten unglaubwürdig darstellen – durchschlug der Vandale das Schutzglas mit einem der metallenen Absperrpfosten, wodurch die Leinwand an drei Stellen zerriss. Ulrich Schmid spricht in der *Neuen Zürcher Zeitung* von



2 Fotografie des beschädigten Gemäldes nach dem Anschlag 1913

einer magischen Anziehungskraft, die Repins Werk auf Ikonoklasten ausübt (vgl. Schmid 2018, 37). Der neuerliche Anschlag auf das kontroverse Bild, das seit seiner Entstehung für politischen Unmut sorgt, da es die Integrität der Zarenfamilie und des russischen Staats angreife, wird als politischer Vorfall diskutiert und in kremlkritischen Medien als symptomatisch für die politische Instrumentalisierung der Kultur in Russland ausgelegt. Interessanterweise aber weckte die Attacke vor gut hundert Jahren weniger ein politisches als vielmehr ein kunsttheoretisches Interesse. 1913 nämlich löste der Vorfall eine hitzige Debatte über die Grenzen des Realismus aus, die sich über mehrere Vorträge und Publikationen, unter Teilnahme von Mitstreitern aus verschiedensten Kunstbereichen, hinzog und schließlich in einen erbitterten Schlagabtausch zwischen ‹alter› und ‹neuer› Kunst mündete. Repin beschuldigte die künstlerische Avantgarde mit ihrer kämpferischen Rhetorik der Provokation der Zerstörung seines Bildes, während die jungen Künstler Balašovs Attacke auf die veraltete Kunst des historischen Realismus begrüßten (vgl. Ingold 2013, 143 f.).

Der Dichter und Kunstkritiker Maksimilian Vološin erklärte in einem öffentlichen Vortrag, dass in Repins Gemälde selbstzerstörerische Kräfte verborgen lägen, dass also nicht etwa der Inhalt, sondern die künstlerische Form die Aggression gegen das Bild provoziere. Der richtige Platz für dieses Werk sei daher nicht in einer Kunstgalerie, sondern im Horrorhaus eines Vergnügungsparks (vgl. Gejnim 1913d, 21; Ingold 2013, V).

Dem schließt sich auch Gejnim an, zudem äußert er Empathie für den Vandalen. Man müsse sich nur in seine Lage versetzen, meint der

Autor und beschreibt, wie man in der vertieften Betrachtung des Gemäldes beginne, das eigentliche Umfeld und sich selbst zu vergessen und den Eindruck gewinne, den Kindsmord durch ein zufällig geöffnetes Fenster zu beobachten.

> Вглядитесь в судорожно-искривленные пальцы Грозного, в бледность лица его сына, в потоки алой крови, стекающей из виска… и когда в созерцании вы позабудете, кто вы, где вы—когда вы отвлечетесь от обстановки музея, перестанете слышать звуки шаркающих ног—вам представится, что вы смотрите на действительную драму, на действительное сыноубийство или сквозь какое-нибудь случайно раскрытое окно, или находясь здесь, в той же самой комнате убийства.
>
> *(Gejnim 1913, 20)*[10]

Dem Betrachter bliebe nichts anderes übrig, als sich schreiend darauf zu stürzen (vgl. ebd., 21).

Mit der Beschreibung einer solchen Rezeptionssituation, die stark an die des isolierenden Kinosaals erinnert,[11] zeigt Gejnim Interesse an der Frage nach der Relation von Zuschauer(-körper) und Filmbild und spricht sich dezidiert gegen die Idee der totalen Immersion und für ein konstruktivistisches Modell des Films aus.

Die widersprüchliche mentale Disposition der Betrachtenden, die (ob im Museum oder Kinosaal) sowohl Immersion als auch Distanzierung umfasst, problematisiert er unter Zuhilfenahme phantastisch-realistischer Visualisierungsstrategien. Die physisch unmittelbare Gefahr, die für Gejnim von dem hyperrealistischen Film-/Kunstwerk ausgeht, wird in seiner Abhandlung zum umfassenden Topos, der den Film gemeinsam mit der Malerei kritisch-ästhetisch einrahmt. Dabei wird der Film synchronisch in den aktuellen und weitgefächerten Kunstdiskurs, insbesondere der Mimesis-Kritik, eingegliedert, aber auch diachronisch in dessen lange Traditionslinie eingebettet. Die intermedial angelegte Bildbeschreibung aus der Literatur erweist sich dabei als ein attraktiver Genreraum, in dem der Autor seine Argumentationen stets im Spannungsfeld zwischen Rezeption

10 Sehen Sie sich die zuckenden gekrümmten Finger des Groznij genau an, die Blässe des Gesichts seines Sohnes, die purpurroten Blutströme, die aus seiner Schläfe fließen … und wenn Sie in der Betrachtung vergessen, wer Sie sind, wo Sie sind, wenn Sie den Schauplatz des Museums vergessen, wenn Sie aufhören, das Geräusch schlurfender Füße zu hören, dann werden Sie sich vorstellen, dass Sie ein tatsächliches Drama, einen tatsächlichen Mord an einem Sohn sehen, entweder durch ein zufällig geöffnetes Fenster oder indem Sie sich im Zimmer des Mordes selbst befinden. (Übers. d. V.)

11 Eine solche Rezeptionssituation, in der das Publikum im Kinosaal in eine andere Welt eintritt und alles um sich herum vergisst, beschreibt Gejnim schon früher (vgl. Gejnim 1913c, 62).

und (Werk-)Ästhetik entwickelt. So führt er etwa Gogol's literarische Figur der Ekphrasis – mit ihrer Erzählgeste einer kontemplativ konzipierten Betrachtung – in einen bildkritischen Diskurs über.

2.2 PORTRET (1915). Der Ausstieg aus dem Bild und (trick-)filmische Spielereien

Gogol's Erzählung diente nicht nur Gejnim als literarische Grundlage, um über die dem Film zugeschriebene Fähigkeit der lebensechten Darstellung nachzudenken und somit auch über seinen Status als Kunst oder Unterhaltungsmedium in der modernen Gesellschaft. Der polnisch-russische Regisseur Vladislav Starevič (Władysław Starewicz), bekannt als Pionier der Puppenanimation, drehte 1915 in eigener Produktion den mit zahlreichen Trickeffekten versehenen Langfilm PORTRET, von dem heute nur noch wenige Teile überliefert sind.[12]

Starevičs Wahl des Motivs ist nicht außergewöhnlich, werden doch in zahlreichen Filmen der 1910er-Jahre Porträts, die in ihrer wirklichkeitsgetreuen Abbildung dämonische Züge aufweisen, zu den eigentlichen Hauptfiguren der Handlung.[13] Ohne etwa selbst Hand anzulegen, sondern allein mit ihrer unheimlichen Anziehungskraft treiben sie die Protagonist:innen in den Wahnsinn oder gar in den Tod. Die Bilder führen eine solch exzessive Wirklichkeitsproduktion aus, dass sie oft zur mentalen Zerrüttung des, meist männlichen, Betrachters führen. Er kann seinen eigenen Augen nicht mehr trauen: Was ist das, was er sieht? Eine lebende Kopie, Realität oder Traum, sind dunkle Kräfte im Spiel, oder ist er vollends verrückt geworden? Dieser kognitive Konflikt verleitet die Betrachter-Figur nicht selten zur Zerstörung des Porträts und schließlich von sich selbst.

Jene Affinität von exzessiv mimetischen Darstellungen zum Diabolischen, ein Topos aus der (realistisch-)phantastischen Literatur des 19. Jahr-

12 Der Film wurde im Gegensatz zu den meisten anderen Filmen Starevičs nicht auf DVD publiziert. Im Gosfil'mofond sind Teil 1 und 2 erhalten (vgl. Semerčuk 2013, 146). Während Starevičs erste beiden filmischen Adaptionen von Gogol's Erzählungen *Strašnaja Mest' (Die furchtbare Rache)* und *Noč' pered Roždestvom* (*Die Nacht vor Weihnachten*; beide 1913) große Erfolge feierten, ist die zeitgenössische Rezeption von PORTRET fast völlig unbekannt (vgl. Antropov 2002). Trotz der Nennung eines Premierendatums und des Verleihs (Voenno-kinematografičeskij otdel'), für den Starevič während des Ersten Weltkriegs gearbeitet hat, gibt es Hinweise, dass PORTRET nie in die Kinos kam (vgl. Martin 2003, 66; Semerčuk 2013, 146).

13 So verfilmte etwa der Theaterregisseur und -pionier Vsevolod Mejerchol'd mit seinem Kinodebüt PORTRET DORIANA GREJA (1915) Oscar Wildes auch in Russland überaus populären Fin-de-Siècle-Roman *The Picture of Dorian Grey*. Eine Filmkopie ist jedoch nicht überliefert. Anna Kovalova bietet jedoch eine umfassende Rekonstruktion auf Grundlage verschiedener Paratexte (vgl. Kovalova 2019).




3–4 Transformation des Porträts: PORTRET (Vladimir Starevič, 1915)

hunderts, erfährt einen erneuten Aufschwung in der frühen Kinokultur der 1910er-Jahre. Mit Verfilmungen von Literaturklassikern wird das Publikum in die Kinos gelockt und somit auch der Versuch unternommen, den Film endgültig in den Rang hoher Kunst zu befördern. Dies wird auch in Werbeannoncen für PORTRET ersichtlich, die mit provokanter Geste propagieren: «Das ist eine Ankündigung, keine Reklame. Klassiker brauchen keine Reklame».[14]

Im Gegensatz zu Gejnim, der die Möglichkeiten einer filmischen Realisierung des ontologischen Wechsels, des Herabtretens der Skulptur vom Sockel, der Belebung des Porträtierten, ausblendet, stellt Starevič sie geradezu zur Schau. Wie bereits oben von Gejnim zitiert, tritt auch im Film Čartkov (Andrej Gromov) an das Bild heran und putzt es mit einem Tuch. Die Verlebendigung des Augenpaares vollzieht sich mittels Stopptrick im Wechsel vom Gemälde in ein fotografisches Abbild (oder eines mit fotografischer Qualität) (Abb. 3–4). Diese mechanische Behandlung der Leinwand kann auch als eine Annäherung an die Grenze zwischen Kunstwerk und kunstfernem Lebensbereich, an die Trennlinie von fiktionalem und nicht-fiktionalem Bildraum gelesen werden. Die neue Rezeptionshaltung wird nun weniger vom Blick der Betrachtenden als vielmehr vom erwiderten Blick des Objekts (Porträt/Bild) dominiert.

Deutlich vom Porträt eingeschüchtert, geht Čartkov, ein Tuch als Sichtschutz vor sich haltend – das auch der Kamera keinen freien Blick ermöglicht –, auf das Gemälde zu und verhüllt es. Dieses Spiel mit instabilen Sichtbarkeiten und Unsichtbarkeiten wird weitergetrieben, als in einer Doppelbelichtung das Tuch wieder verschwindet und das Bild erneut zum Vorschein kommt. Der Maler geht sogleich auf das Porträt zu, und in einem Schnitt auf eine Nahaufnahme sehen wir ihn nun seitlich vor dem

14 So die Annonce in der Zeitschrift *Sine-fono* (1915, 9, 96).



5–8 Belebung des Porträts: PORTRET (Vladimir Starevič, 1915)

Gemälde positioniert (Abb. 5–7).[15] Die Betrachtung aus der Nähe zeigt nicht mehr ein Porträt von fotografischer Qualität, sondern eine plastisch-skulpturale Darstellung des Porträtierten, eigentlich ein in einen Rahmen eingefasstes Tableau vivant. Eine die Gesichtszüge betonende Schminke und expressive Lichtakzente, die die Figur vom dunklen, monochromen Hintergrund abheben, evozieren einen haptischen Bildeindruck. Damit wird, bevor im gerahmten Gemälde selbst eine Bewegung einsetzt, mit der visuellen Geste des Reliefs das Heraustreten impliziert. Das gefilmte Tableau vivant – über das die Transformation von einem statischen in ein bewegtes Bild erfolgt – changiert zwischen plastischem und flächigem Bildeindruck, der durch die Rahmung gefördert wird.[16] Dieser ambivalente Bildeindruck erschwert schließlich auch die eindeutige Lesbarkeit des eigentlichen ontologischen Wechsels zwischen flächigem Abbild und lebendigem Körper.

15 Čartkovs Position unterhalb der Wandzeichnung, die an Illustrationen von Gogol's Figur Chlestakov aus der Komödie *Revizor* (1836) erinnert, eröffnet einen intermedialen Interpretationsraum zur Charakterzeichnung der filmischen Figur.

16 Diese Bildkonzeption entspricht der Tradition der Trompe-l'œil-Gemälde: Einerseits erzielen sie durch die Rahmung einen flächigen Eindruck, andererseits stimulieren sie durch die dunkle, einfarbige Hintergrundfläche einen plastischen Bildeindruck (vgl. Wiegand 2016, 342).

Die Animation des Porträts geschieht langsam. Zuerst ist es eine minime Bewegung der Pupillen (Abb. 6), dann des Kopfs, der sich dem immer weiter in sich zusammensinkenden Čartkov zuwendet, gefolgt von einem Handgriff nach dem Rahmen (Abb. 7), der auch die Überschreitung des Kunstraums explizit macht. Die Belebung wird jedoch unterbrochen, als mittels Doppelbelichtung die porträtierte Figur hinter dem Tuch wieder verschwindet. Erst nach einer erneuten Ab- und Aufblende erscheint das unbewegte Bild des Porträtierten. Darauf gefasst, dass das Standbild jederzeit in Bewegung geraten könnte, entsteht eine Spannung, die sogleich eingelöst wird. Der Porträtierte ergreift mit beiden Händen den Rahmen und hievt sich hinaus (Abb. 8).

Die filmische Interpretation des Pygmalion-Mythos stellt mit seiner betonten Zurschaustellung der mehrfachen medialen Verfahren die materielle Verwandlung eines Kunstwerks in einen Menschen ins Zentrum. Dabei kommt hier der Leinwand des Gemäldes, die metonymisch immer auch für die Leinwand des projizierten Filmbildes steht, die tragende Rolle zu. Sie ist nicht mehr bloß Fenster, in das man hineinblicken kann, vielmehr wird sie zu einer halbdurchlässigen Membran. Markiert durch die medialen Körpermetamorphosen des Porträtierten, der verschiedene Stofflichkeiten annehmen kann, wird die Leinwand zu einem Fenster, das aus Perspektive der Betrachtenden keine Immersion mehr erlaubt, sondern in entgegengesetzter Richtung den Figuren aus dem Bildwerk einen Ausstieg aus der Diegese in eine außerkünstlerische Wirklichkeit bietet.[17]

Der antike Mythos der Beseelung des Kunstwerks wird bei PORTRET in eine (trick-)filmische Bild- und Bewegungsstruktur überführt. Die gezielte Kontrastierung von Starre und ungezügelter (unheimlicher) Lebendigkeit wird durch die dem Film inhärente Bewegtheit spannungsvoll aufgeladen, wobei die Trickverfahren diesen Kontrast akzentuieren und durch den spielerischen Umgang die filmische Materialität zur Geltung bringen. Der Wechsel und die Überlagerung von Bildformen führen eine intermediale Schau vor, die auch eine intermediale Rezeption nahelegt. So provozieren die Bildverwandlungen eine besondere Aufmerksamkeitslenkung und einen erkundenden, aber auch misstrauischen Blick – die beide auf «eine Rezeptionshaltung der visuellen Neugier» hinweisen (Wiegand 2016, 326). Mit trickfilmischem Schabernack und artistischer Kunstfertigkeit versetzt Starevič das Publikum in eine partielle Wirklichkeitsillusion, die er als lustvolle ästhetische Erfahrung inszeniert. Während Gejnims Kinozuschauer ein *pygmaliončik* ist, unfähig, aus ästhetischer

17 Eine ausführliche Betrachtung zur Konzeption des Films als Fenster oder Tür in der Theoriegeschichte des Films bieten Thomas Elsaesser und Malte Hagener (Elsaesser/Hagener 2013, 23–73).

Distanz die ‹wahre Natur› des Gesehenen zu ergründen, wird Starevičs Publikum auf spielerische Weise dazu angehalten, die filmische Materialität des Gesehenen zu erforschen und zugleich die phantastischen Verwandlungen als ästhetische Erfahrung zu genießen.

Die Fallbeispiele zeigen, wie die Entwicklung der Kinokultur in den 1910er-Jahren in einem dynamischen Prozess von Annäherung und Abgrenzung zu anderen Künsten stand. In diesem Sinne erscheint die Bilderfurcht in den Filmen selbst sowie im Nachdenken über den Film als beliebtes Motiv, aber auch als medientheoretische Reflexionsfigur, die den Film in einen intermedialen Spannungsraum von Kunst, Literatur und bewegtem Bild einträgt. Es ist jedoch festzuhalten, dass sich die Programmatik der Schriften nicht unbedingt kongruent zum tatsächlichen Filmschaffen verhalten muss. Im Gegenteil: Während Gejnim im Rückgriff auf die Bilderfurcht die Kritik am Film als realistisch abbildendes Medium bildkünstlerisch textualisiert, dabei den vom Film produzierten Wahrnehmungsillusionismus gar als somatische Attacke auf das Publikum beschreibt, spielt PORTRET die Bilderfurcht ironisch aus.

3 ZAKOVANNAJA FIL'MOJ (1918) Avantgardistische Durchdringung von Realität und Illusion

Für die in den zwei vorangehenden Kapiteln untersuchten Entwicklungen des Kinodiskurses, die sich mit der Konzipierung der kinematographischen Körper und den damit eng verbundenen Wahrnehmungsmodi des Films auseinandersetzen, bildet der folgende Film eine Art Fluchtpunkt.

Im Mai 1918 schreibt der Futurist und Poet Vladimir Majakvoskij das Drehbuch zu ZAKOVANNAJA FIL'MOJ (DIE VOM FILM GEFESSELTE, Nikandr Turkin, 1918). Es soll eine Legende über das Kino werden, mit Majakovskij selbst in der Hauptrolle des Künstlers, der sich in eine Ballerina verliebt, die von Lilja Brik verkörpert wird – einer Bildhauerin, die wiederum im echten Leben Geliebte und Muse Majakovskijs war. Bei der Ballerina handelt es sich um eine Filmfigur aus dem Kassenschlager SERDCE ĖKRANA (DAS LEINWANDHERZ), die aus der Leinwand und den Filmplakaten (der sekundären fiktionalen Ebene) heraus in das Leben des Künstlers (die primäre fiktionale Ebene) tritt. Damit ist bereits angedeutet, wie sich hier mehrere interfilmische Ebenen herausbilden. Im Hinblick auf die Leitfragen dieses Buchs ist besonders interessant, dass der autothematische Fokus von ZAKOVANNAJA FIL'MOJ zahlreiche in den vorangehenden Kapiteln untersuchte Konzipierungen aus dem frühen Diskurs gebündelt hervorbringt. Dazu gehört die Vorstellung schattenhafter Körper des Films, einschließlich die Assimilierung des modernen Menschen an diese schattenhaften filmischen Wesen, das Motiv der halbdurchlässigen Leinwand, die eine partielle Transition zwischen diegetischer und extradiegetischer Welt zulässt, sowie schließlich auch die konkrete Begegnung zwischen Zuschauer bzw. Zuschauerin und Filmfigur. Auf diese Weise gliedert sich ZAKOVANNAJA FIL'MOJ in die damals aktuelle Kunstprogrammatik der russischen Avantgarde und insbesondere der futuristischen Gruppierung ein. Mit seiner für avantgardistische Verhältnisse sehr konsequent gegliederten und bündigen Entfaltung des Sujets entspricht der Film zwar nicht der fragmentarischen Darstellungsweise anderer Werke der Strömung, dennoch bietet er, wie weiter auszuführen ist, eine auffallende und charakteristische formalästhetische Auseinandersetzung mit dem eigenen Medium an. Die der Geschichte zugrunde liegende Idee der Durchdringung von Kunst und Leben folgt

einer durchaus sozialistisch-avantgardistischen Idee, die in den Folgejahren in der Sowjetunion – unter anderem von Majakovskij selbst – stark vorangetrieben werden wird.

Darüber hinaus sind ZAKOVANNAJA FIL'MOJ und Majakovskijs Auseinandersetzung mit dem Film beispielhaft für die gleichwertige Koexistenz von Praxis und Theorie im avantgardistischen Kunstschaffen, die sich auch in der «Diversifizierung der Funktion Autor» zeigt (Ingold 2013, 153). Seit den frühen 1910er-Jahren nicht nur als Schriftsteller, sondern auch im Theater künstlerisch aktiv, schrieb Majakovskij 1913 mehrere (proto-)theoretische Essays zur Entwicklung des Theaters und des Kinos (vgl. Christie/Taylor 2005, 33–36). Im Folgejahr der Revolutionen wandte er sich erneut dem Kino zu: Innerhalb von drei Monaten schrieb er 1918 die Drehbücher zu drei Filmen, in denen er auch mitspielte: BARIŠNJA I CHULIGAN (DAS FRÄULEIN UND DER HOOLIGAN, Evgenij Slavinskij, 1918), nach Edmondo De Amicis' Erzählung *La Maestrina degli operai*, NE DLJA DENEG RODIVŠIJSJA (NICHT FÜR GELD GEBOREN, Nikandr Turkin, 1918), eine Adaption von Jack Londons *Martin Eden*, und schließlich ZAKOVANNAJA FIL'MOJ. Von den dreien ist allein eine nahezu vollständige Kopie, jedoch ohne Zwischentitel, überliefert, nämlich BARIŠNJA I CHULIGAN. Zur Rekonstruktion von ZAKOVANNAJA FIL'MOJ stehen jedoch verschiedene Arten von Quellen zur Verfügung: zum einen fünfzig Meter Film, die in den 1970er-Jahren wiederentdeckt wurden, mehrere Standfotografien sowie das von Majakovskij selbst gestaltete Filmplakat. Ein Drehbuch oder eine Synopsis sind nicht erhalten, dafür aber eine 1940 publizierte Inhaltsangabe, basierend auf der Erinnerung von Lilja Brik, sowie kurze Erwähnungen in Memoiren von weiteren an der Entstehung des Films Beteiligten. Die spärliche Berichterstattung in der Presse – es wurden nur Ankündigungen des Vorhabens gefunden (vgl. Anon. 1918a) – ist vermutlich auf die unruhige soziopolitische Lage zurückzuführen. Das erste Jahr nach der Machtübernahme der Bolschewiki erweist sich als eine der gewaltreichsten und zugleich pluralistischsten postrevolutionären Phasen. Für die Filmindustrie bedeutete das den Umzug zahlreicher Produktionsfirmen in den Süden des Landes (und oft von dort weiter in die Emigration) sowie die Unterbrechung oder völlige Aufgabe der Tätigkeit zentraler Institutionen, so auch zahlreicher Kino-Periodika, was die historische Aufarbeitung erheblich erschwert. Dennoch lösten sich die Strukturen der Filmindustrie und Kinokultur aus der Zarenzeit nie ganz auf, wie oft suggeriert wird. Firmen wie Neptun, die auch Majakovskijs Filme von 1918 verantworteten, produzierten auch während der Bürgerkriegsjahre weiterhin regelmäßig.

Die kommerziellen Interessen von Neptun waren jedoch nicht vereinbar mit den künstlerischen Visionen des Futuristen. Im Vorwort zu einem (nie veröffentlichten) Sammelband seiner Drehbücher schrieb er 1926:

> 4-й сценарии – ‹Закованная фильмой›. Ознакомившись с техникой кино, я сделал сценарий, стоявший в ряду с нашей литературной новаторской работой. Постановка тем же ‹Нептуном› обезобразила сценарий до полного стыда. *(zit. n. Pronin 2019, 238)*[1]

Offensichtlich war Majakovskij mit dem Produktionstempo des Studios und auch des beauftragten Regisseurs nicht einverstanden, dennoch soll er sich in vielen Teilen der Realisierung gegen die Autorität von Studio und Regie durchgesetzt haben, wie sich etwa die Schauspielerin Aleksandra Rebikova erinnert (vgl. Pronin 2019, 30 f.).

Rebikova verkörpert im Film eine ‹Zigeunerin›, die sich wie alle Mitmenschen, die der Künstler trifft, als seelen- oder vielmehr herzloser Mensch entpuppt. Briks Libretto, wie die Inhaltsangaben im frühen russischen Kino genannt wurden, setzt ein, als der Künstler gelangweilt und ziellos durch die Straßen zieht (vgl. Brik 1940, 269). Doch alle Menschen, denen er begegnet, werden bei genauerem Hinsehen durchsichtig und anstelle des Herzens erscheinen alltägliche Gegenstände, die in den meisten Fällen ihre Konsumfreudigkeit respektive das ökonomische Begehren beschreiben:

> […] на бульваре подсаживается к женщине, заговаривает с ней, но женщина вдруг становится прозрачной и у нее вместо сердца оказываются шляпка, ожерелья, шляпные булавки. Он приходит домой. Просвечивает и жена художника: вместо сердца — кастрюльки. Художник встречает друга, у того вместо сердца — бутылка и карты. […] Цыганка начинает просвечивать: у нее вместо сердца — монеты. *(Ebd.)*.[2]

Obschon es keine Angaben zur filmischen Realisation gibt, liest sich aus dem Libretto heraus, dass Majakovskij sich eines bekannten Motivs aus

1 Das vierte Drehbuch war ‹Die vom Film gefesselte›. Nachdem ich mich mit der Filmtechnik vertraut gemacht hatte, schrieb ich ein Drehbuch, das sich mit unserer literarischen Pionierarbeit messen konnte. Die Inszenierung durch ‹Neptun› entstellte das Drehbuch bis zur völligen Schande. (Übers. d. V.)

2 Auf dem Boulevard setzt er sich zu einer Frau und unterhält sich mit ihr, aber die Frau wird plötzlich durchsichtig und statt eines Herzens kommen ein Hut, Halsketten und Hutnadeln hervor. Er kommt nach Hause. Auch die Frau des Künstlers wird transparent: Anstelle des Herzens sind es Kochtöpfe. Der Maler trifft einen Freund, der statt eines Herzens eine Flasche und Spielkarten hat. […] Die Zigeunerin beginnt zu leuchten: Bei ihr sind es statt des Herzens Münzen. (Übers. d. V.)

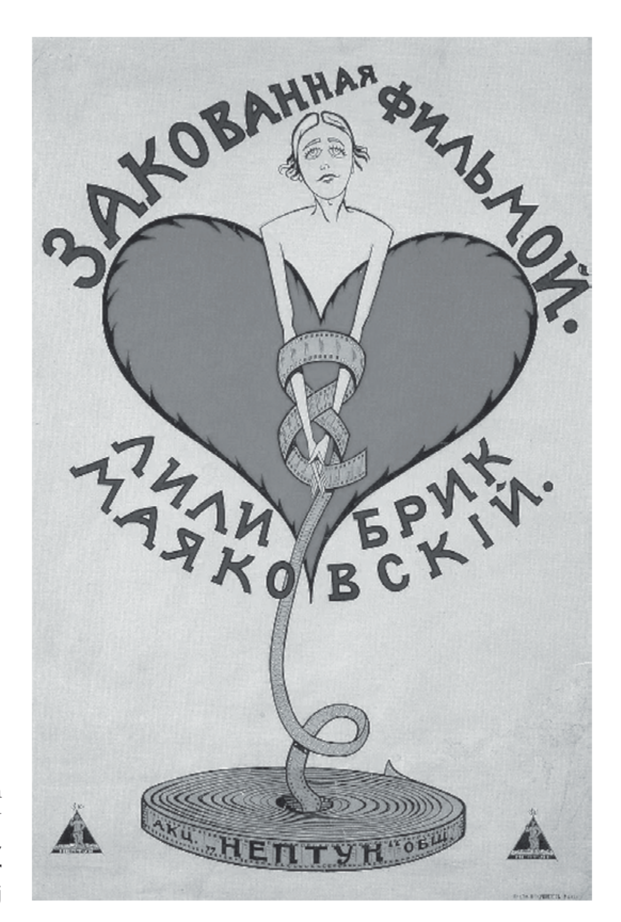
dem Kinodiskurs der 1910er-Jahre bedient. Es sind die zweidimensionalen, aus Licht geschaffenen Leinwandkörper, die einen Eindruck der Schatten- oder gar Gespensterhaftigkeit hervorrufen. Dieses Bild wurde auch auf die Kinobesucher:innen übertragen und so zu einer verallgemeinernden, emblematischen Formulierung für die anthropologische Konstitution des urbanen Menschen in der modernen Gesellschaft (vgl. Kap. 1). Bei Majakovskij handelt es sich aber nicht um eine Angleichung der Menschen und ihrer materiellen Beschaffenheit an die kinematographischen Körper, im Gegenteil: Die filmischen Figuren aus Serdce ėkrana weisen trotz ihrer artifiziellen Natur eine opake Präsenz auf und sind, wie im Folgenden ausgeführt wird, mit einem Herz ausgestattet.

Ein Schlüsselmoment in der Erzählung ist der Kinobesuch des Künstlers. Er schaut sich den überall in der Stadt beworbenen Film an, dessen Plakat eine Ballerina, ein Herz in den Händen haltend, zeigt. Ein ähnliches Sujet wählte Majakovskij für die von ihm selbst gestaltete Affiche von Zakovannaja fil'moj, die eine von Filmstreifen gefesselte Frau in einem herzförmigen Tutu zeigt (Abb. 9).

Nach der Vorführung tritt der begeisterte Künstler nach vorne und applaudiert vor der abgedunkelten Leinwand. Sogleich hellt diese sich auf, die Ballerina erscheint und tritt aus der Leinwand heraus zum Künstler hinab (vgl. Brik 1940, 270).[3] Die Präsenz der Ballerina in der Welt des Künstlers, also der primären fiktionalen Welt, ist jedoch nur von kurzer Dauer – wenige Augenblicke später ist sie wieder verschwunden.

Die zweite Transition geschieht über das Medium des Filmplakats. Eingeleitet wird sie durch eine Straßenszene, als die auf dem Plakat abgebildete Ballerina ein Gespräch über den Gesundheitszustand des Künstlers – nach ihrem Verschwinden erkrankte er – ‹mithört›. Ihre – gemalten – Augen beginnen sich plötzlich in Richtung der Passanten zu bewegen (vgl. ebd.). Ein gestalterisches Verfahren, das an die Initiationsgeste der Belebung des Porträtierten aus Starevičs Portret (Kap. 2.2) erinnert. Das besagte Filmplakat, das, von der Werbefläche heruntergefallen, behelfsmäßig als Verpackung für die Einkäufe dienen sollte, bringt der Bedienstete schließlich ins Haus des Künstlers. Abgerollt verwandelt sich die

3 Diese Szene ist auf der Kopie aus dem Russischen Staatlichen Archiv für Kino- und Fotodokumente nicht enthalten. Ein Youtube-Video des staatlichen Majakovskij-Museums in Moskau, ein Zusammenschnitt von verschiedenen Standfotografien und digitalisierten Filmfragmenten, zeigt die Einstellung des Heraustritts. Woher diese Aufnahme stammt, konnte nicht geklärt werden. Die wenigen Filmbilder zeigen, dass der Heraustritt ohne Mehrfachbelichtung oder Überblendung realisiert wurde, stattdessen allein das räumliche Arrangement der Mise en Scène (anstelle einer zweidimensionalen Leinwandfläche befindet sich ein weiterer Raum hinter der Rahmung der eigentlichen Leinwand) einen nahtlosen Übertritt erlaubte.



9 Filmplakat von Zakovannaja fil'moj (Nikandr Turkin, 1918), gestaltet von Vladimir Majakovskij

gemalte Ballerina mittels Doppelbelichtung zu einem dreidimensionalen Wesen, gespielt von Lilja Brik (Abb. 10–11).[4] Begeistert über ihre erneute Erscheinung führt sie der Künstler in sein Landhaus und lässt sie neu einkleiden. Die Ballerina überkommt aber schon bald eine Sehnsucht nach der filmischen Welt: Sie beginnt sich regelrecht auf alle einer Leinwand ähnlichen Flächen zu werfen, woraufhin der Künstler kurzerhand ein weißes Tuch aufhängt, vor dem sie posiert. Die letztendliche Rückkehr in ihre ursprüngliche filmische Diegese geschieht über eine dritte Form von filmischer Materialität: den Filmstreifen. Ein zwielichtiger Kinounternehmer, der bereits zu Beginn von Zakovannaja fil'moj zu sehen ist, wie er Serdce ėkrana einem Verleiher verkauft, fährt zum Sommer-

4 In der überlieferten Kopie ist auf dem Filmplakat der Schriftzug *Tanec serdca* (Tanz des Herzens) erkennbar. Ob es sich dabei lediglich um eine Art Untertitel handelt oder um den tatsächlichen Titel des Films, ist unklar. Lilja Brik nennt in ihrer Erinnerung den Film im Film jedenfalls *Serdce ėkrana* (Das Leinwandherz).





10–11 Belebung der auf dem Plakat abgebildeten Filmfigur: ZAKOVANNAJA FIL’MOJ (Nikandr Turkin, 1918)

haus, um sich die Hauptfigur aus seinem Film zurückholen. Dies macht er, wie Brik beschreibt, indem er die Ballerina in einen Filmstreifen einwickelt (Abb. 12), in dem sie sich quasi auflöst (vgl. Brik 1940, 271).[5]

Der Künstler aber gibt nicht auf. Er entdeckt auf dem Filmplakat einen Hinweis auf den Verbleib seiner geliebten Ballerina und macht sich auf die Suche nach dem genannten Ort. Lilja Brik erinnert sich an das Ende als eine besondere Spielerei zwischen ihr und Majakovskij:

> Мучительно, что я не могу вспомнить название страны, которую едет Художник, герой фильма. Помню, что он видит на улице плакат, с которого исчезла Она – Сердце кино, после того как Кино-человек –

5 Das Motiv der vom Film Gefesselten tritt in dem verschollenen Kurzfilm DIE ERSTÜRMUNG VON LA SARRAZ (Sergej Ėjzenštejn / Hans Richter, CH 1929) wieder auf. Der Kurzfilm, der spontan auf dem 1. Kongress des unabhängigen Films (einem Treffen der Filmavantgarde auf Schloss La Sarraz, Schweiz) gedreht wurde, erzählt, wie die Ritter der Filmavantgarde das Schloss und die Armee der sie unterjochenden Filmindustrie bestürmen, wobei die Jungfrau des Unabhängigen Films (Janine Bouissounouse) von den bösen Filmindustriellen in Ketten respektive Filmstreifen gelegt wird (vgl. Tode 2013, 33).



12 Die Ballerina wird mit einem Filmstreifen in die filmische Diegese zurückgeholt: Zakovannaja fil'moj (Nikandr Turkin, 1918)

> этот гофмановский персонаж – снова завлек ее из реального мира кинопленку. Присмотревшись внизу, в уголке плакате, к напечатанному петитом слову, Художник с трудом разбирает название фантастической страны, где живет та, которую он потерял. Слово это вроде слова ‹Любландия›. Оно так нравилось нам тогда! *(Zit. n. Pronin 2019, 42)*[6]

Zakovannaja fil'moj bietet zahlreiche Lektüren an: Die Künstlerfigur kann als Majakovskijs Alter Ego verstanden werden und der Film somit auch als eine Liebeserklärung an Lilja Brik. ‹Ljublandia›, ein Wortspiel aus dem Morphem ‹ljub› von *ljubov'* (Liebe) oder *ljubit'* (lieben), impliziert aber auch eine Hommage an das Kino mitsamt seinen fiktionalen Figuren. Dafür steht der Figurentyp der Ballerina, der für die Repräsentation

6 Es quält mich, dass ich mich nicht mehr an den Namen des Landes erinnern kann, in das der Künstler, der Held des Films, reist. Ich erinnere mich, dass er auf der Straße ein Plakat sieht, von dem sie, das Herz des Kinos, verschwunden ist, nachdem der Kino-Mensch – diese hoffmannsche Figur – sie wieder aus der realen Welt in den Film zurückgelockt hat. Der Künstler blickt nach unten, in die Ecke des Plakats, auf ein Wort, das in kleiner Schrift gedruckt ist, und versucht, den Namen des Fantasielandes zu erkennen, in dem diejenige lebt, die er verloren hat. Es ist ein Wort wie ‹Ljublandia›. Es hat uns damals so gut gefallen! (Übers. d. V.)



13 Lilja Brik als Ballerina. Fotografie von Aleksandr Auksman, 1916/1917

der Frau im frühen russischen Film zentral ist (vgl. Kap. 4.2; Morley 2017, 137–170) und hier auch eine Referenz auf die außerfilmische Wirklichkeit herstellt. Die Bildhauerin Brik, deren Ehemann Osip Brik sich für Ballett-Theorie interessierte (vgl. Kolesnikova 2016), nahm ab 1915 Ballettunterricht bei der bekannten Tänzerin Aleksandra Dorinskaja und inszenierte sich auch in Fotografien als Ballerina (Abb. 13).

In Zakovannaja fil'moj werden weitere filmische Typologien offensichtlich: Dazu zählt das Fokussieren, fast schon Zelebrieren der filmischen Materialität, die sich in der Obsession der Ballerina zur Leinwandfläche zeigt, in der Omnipräsenz des Filmplakats oder auch der Verwendung des Filmstreifens zur Rückeroberung der Filmfigur. Majakovskijs Drehbuch belässt es aber nicht bei einer romantischen Verklärung der phantastischen Welt des Films, er bindet das Thema auch an die kommerziellen, kapitalistischen Strukturen des Films zurück. Denn der urbane Raum, insbesondere die Straße sowie die damit verbundene Lebenswelt der Konsumkultur und Unterhaltungsindustrie, wurde als Raum der Moderne verstanden und bildete für die Avantgardist:innen einen wichtigen Dreh- und Angelpunkt ihres künstlerischen Schaffens. In diesem Sinne wird auch die Handlung des Films in diesen Raum gesetzt, der etwa vom Stereotyp der gierigen Stadtbewohner:innen (in der hoffmannschen Figur des Kinounternehmers zugespitzt) belebt oder durch die Präsenz der Werbe-

technologie, etwa die Flugblätter verteilenden ‹Sandwich-Men›, markiert wird (vgl. Brik 1940, 269 f.).

Die starke Bündelung metakinematographischer Reflexionen macht Majakovskijs Filmprojekt zu einem für die Zeit innovativen Werk und kann als früher Beitrag zu einer ganzen Reihe von künstlerischen Werken gelesen werden, die den modernen Gedanken verfolgen, dass sich die fiktionale, illusorische Welt von der empirischen Realität der Rezipierenden nicht weiter klar abgrenzen lässt. Dazu zählen etwa der literarische Text *Chaplinade. Eine Kinodichtung* von Yvan Goll (1920), der sich wie ein Drehbuch liest und die an Charlie Chaplin erinnernde Filmfigur aus den Plakaten heraustreten lässt,[7] oder Buster Keatons Komödie Sherlock Jr. (USA 1924), in der sich die Träume eines Kinozuschauers mit dem Leinwandgeschehen vermischen und schließlich in seine Lebenswelt Eingang finden.

Im Rückblick auf die vorherigen Kapitel lässt sich feststellen, dass Majakovskij die Topoi aus dem (medientheorischen) Kinodiskurs teilweise aufnimmt, diese aber neu konfiguriert oder auch verkehrt und überwindet. So ist der Kinematograph nicht mehr Produktionsort schattenhafter Körper, vielmehr erweisen sich die vermeintlich menschlichen Bewohner der Stadt als Trugbilder, die eine transparente Qualität aufweisen können. Dies im Gegensatz zu den filmischen Figuren, die zwar die Grenzen der Leinwand oder des Plakats überschreiten können, dabei aber in der Welt des Protagonisten eine opake physische Präsenz aufweisen. Diese Vielschichtigkeit der filmischen Figur und deren körperliche, stoffliche Beschaffenheit beschäftigten auch den italienischen Experimentalkünstler Gianni Toti, der in seiner Videoreihe Trilogia majakovskiana (IT 1983) unter Verwendung des Archivmaterials von Zakovannaja fil'moj ein mit zahlreichen Effekten versehenes Videopoem zu Majakovskijs Schaffen kreierte. Im Off kommentiert er: «Lili è di carta e sangue, è pellicola, è nastro, è fatta della materia seconda dei nostri sogni esauriti» (zit. n. Moretti 2009, o. S.).[8] Toti betont somit die Gleichzeitigkeit von artifizieller Konstruktion (Papier, Film, Klebeband) und leiblicher Präsenz (Blut) sowie die zentrale Bedeutung der Imaginationskraft (Träume) seitens des Publikums.

Abschließend lässt sich festhalten, dass mit Majakovskijs Film nicht mehr angestrebt wird, den Wahrnehmungskonflikt des realistisch und zugleich künstlich wirkenden Filmbildes zu problematisieren. Es geht

7 Wobei auch in diesem Text auf die kommerziellen Strukturen des Films Bezug genommen wird, wenn der Werbebetreiber sich weniger am Bruch des physischen Gesetzes stört als vielmehr an dem Regelverstoß des Werbeverfahrens (vgl. Ciccotti/Pauly 2008, 189 f.).

8 Lili ist aus Papier und Blut, sie ist Film, sie ist Klebeband, sie ist aus der zweiten Materie unserer versiegten Träume gemacht. (Übers. d. V.)

nicht um ein Oszillieren zwischen Immersion und ästhetischer Distanzierung, vielmehr steht die Überwindung der Spaltung zwischen Illusion und Realität, zwischen medialisierten und nicht-medialisierten Körpern im Vordergrund. Die eingangs formulierte Konkurrenz zwischen Soma und Imagination, mit der die Rezipierenden bei solchen Übergängen konfrontiert werden (vgl. Kap. 2), löst Majakovskij in seinem Film auf.

II
Körperutopien

4 Morbide Fixierungen des idealen weiblichen Körpers bei Evgenij Bauėr

Eine spezifische Form von körperlicher Utopie ist in Evgegnij Bauėrs Filmen zu beobachten. Über eine grundlegende Affinität zu tragisch-tödlichen Ausgängen im Genre des Melodramas hinaus ist bei Bauėr, beginnend 1914 mit dem Film Žizn' v smerti (Das Leben im Tod, 1914), dessen Protagonist seine Geliebte umbringt und einbalsamiert, ein ausgesprochenes Interesse an der Inszenierung einer gewissen Todesliebe zu beobachten.

Entstanden ist das Melodrama im Produktionshaus von Aleksandr Chanžonkov, bekannt als unternehmerischer Filmpionier im späten Zarenreich. 1913 nahm er Bauėr unter Vertrag und legte damit den Grundstein für eine der produktivsten und kreativsten Kooperationen der frühen russischen Filmgeschichte. Prägend für Bauėrs Handschrift sind seine Ausbildung an der Moskauer Hochschule für Malerei, Bildhauerei und Architektur sowie seine vielfältige Erfahrung als Fotograf, Impresario, Bühnenbildner und Beleuchter in Theatern und Varietés. Seine Karriere als Filmregisseur begann er erst im Alter von 47 Jahren, wobei er innerhalb von vier Jahren über 75 Filme realisierte, bis er nach der Februarrevolution 1917 zusammen mit der Firma Chanžonkov nach Jalta zog, wo er sich bei Dreharbeiten verletzte und kurz darauf starb (vgl. Wanner 2020b, 14).

Nachdem Bauėrs Filme auf einem Archivfilmfestival 1989 wiederaufgeführt und somit von einem breiten Fachpublikum entdeckt werden konnten, folgten verschiedene Studien, die versuchten, die Werke des in Vergessenheit geratenen Regisseurs in ihrem filmspezifischen Umgang mit symbolistisch-dekadenten Themen zu erfassen.[1] In diesem Sinne nennt Ol'ga Kirillova Bauėr einen Meister des symbolistischen und dekadenten Kinos und den Erforscher der Probleme des Todes in der Kunst (vgl. Kirillova 2012, 84). Einen differenzierten Bezug zum literarischen und philosophischen Kontext der Zeit unternimmt Drubek. Sie beschreibt nicht nur (Selbst-)Mord, Totschlag und Nekrophilie als «die narrativen Kernmotive, um die sich die Handlungen seiner Filme gruppieren» (Drubek 2007, 247), sondern auch, wie Bauėrs Filme, die augenfällig Licht, lichtreflektierende Textilien und Schatten einsetzen, als filmische «Realisierungen symbolistischer Dichtung» funktionieren. Es lasse sich sogar feststellen, dass

1 Vergleiche dazu die Publikation zum Festival, Tsivian / Cherchi Usai 1989. Eine Übersicht zu den russischsprachigen Studien bietet die Anthologie *E. F. Bauėr. Pro et contra* (Skorochod et al. 2016).



14 Žizn' v smerti (Evgenij Bauėr, 1914). Standfotografie

in diesen Melodramen eine eigene «mediale Thanatologie» ausgearbeitet wurde, die auf Motiven der morbiden Dekadenz (des frühen russischen Symbolismus) aufbaut (ebd., 264).

Solche Zuschreibungen schließen zwar einen Teil von Bauėrs Werk aus (in erster Linie zahlreiche Komödien sowie wenige seiner Melodramen), treffen aber auf die folgenden Filme dieses Kapitels unbestritten zu, so auch auf Žizn' v smerti. Das Drehbuch soll in Zusammenarbeit mit Valerij Brjusov entstanden sein, dem «Anführer des Symbolismus», in dessen Gedichten Schönheit und Tod einander bedingen (Višnevskij 1945, 40).

Der Film ist nicht erhalten, doch aus der Inhaltsangabe lässt sich die Handlung in knapper Form rekonstruieren (vgl. Anon. 1914h): Die Hauptfigur, ein Arzt (gespielt von Ivan Mozžuchin, in der französischen Emigration bekannt geworden als Ivan Mosjoukine), führt nach dem Tod seiner Frau ein einsames Leben. Sein eigentlicher Beruf interessiert ihn zusehends weniger, vielmehr dafür die Frage nach dem Erhalt ewiger Schönheit, der er in seinem Labor in zahlreichen Experimenten nachgeht, wie etwa in der Bewahrung von Blumen vor dem Verwelken. Die perfekte Schönheit findet der Solitär in einer verheirateten kranken Frau (I. Laščilina), die er später während eines Kuraufenthalts tötet, einbalsamiert und schließlich in seinem Keller in einem offenen Sarkophag bewahrt und betrachtet (Abb. 14).

Diese in ŽIZN' V SMERTI etablierte ‹thanatografische› Linie setzt sich in drei heute restaurierten Filmen fort, die in den folgenden Kapiteln auf ihr Verhältnis von Schönheit, Tod, Körper und Kunst analysiert werden: GREZY (TAGTRÄUME, 1915), POSLE SMERTI (NACH DEM TOD, 1915) – eine Verfilmung von Ivan Turgenevs *Klara Milič* – und UMIRAJUŠČIJ LEBED' (DER STERBENDE SCHWAN, 1916). So unterschiedlich die Filme sind, allen gemeinsam ist der Tod als Bedingung für die ideale Liebe. In allen vier Werken wird das Liebesobjekt als ästhetisches Objekt vom männlichen Helden in eine zeitlose Form gebracht, in der es betrachtet und ‹gelebt› werden kann (vgl. Kirillova 2016, 650 f.) – sei dies als Mumie (ŽIZN' V SMERTI), Fetisch oder lebende Kopie (GREZY), Gemälde (UMIRAJUŠČIJ LEBED') oder Fotografie (POSLE SMERTI).

Eine solche künstlerische Kopplung von Weiblichkeit und Tod untersucht Elisabeth Bronfen in ihrer viel beachteten Habilitationsschrift *Over Her Dead Body* (1992). In der Analyse der Verschränkung von Tod, Weiblichkeit und Ästhetik im Kontext einer breiten Bild- und Erzählkultur spielt die Konstruktion des weiblichen Körpers eine zentrale Rolle, insbesondere der Konflikt zwischen biologischem, natürlichem Körper und künstlerischer Imago. So bringen literarische oder künstlerische Werke wie beispielweise Erzählungen um Porträts toter Frauen «die Rivalität zum Ausdruck zwischen materieller Präsenz des Körpers und dessen immaterieller Re-präsenz/Repräsentation in der Kunst» (Bronfen 2004, 163). Diese Beobachtung ist auch für die folgenden Analysen grundlegend: In Bauėrs Filmen nämlich ist es nicht allein der dramatische Konflikt, der in diesem Spannungsverhältnis von Tod, Kunst und Leben angelegt ist, auch die Körperbilder der weiblichen Figuren sind der Konstellation ‹tot–künstlerisch–organisch› entsprechend gestaltet. Ausgangspunkt für diese Triade ist die Gegenüberstellung der weiblichen und männlichen Hauptfigur. Im Mittelpunkt aller drei erhaltenen Filme steht eine Künstlerin, die als Sängerin, Schauspielerin oder Tänzerin aus dem Bereich der Bühnenkultur stammt und ihren Körper bewusst in Szene setzt. Sie wird von einem Mann begehrt, sei er Künstler, Fotograf oder, wie in GREZY, ein Witwer, der als Décadent und Solitär erscheint.

Bedingung für das männliche Begehren ist eine (ästhetische) Objektivierung oder, in gesteigerter Form, die Tötung des weiblichen Gegenparts. Denn erst nachdem die Frauenfigur in einen Bereich der körperlichen Entgrenzung gebracht worden ist, kann sie in Form einer allegorisch idealisierten Weiblichkeit als Gegenstand einer eindeutigen Liebesbeziehung dargestellt werden.

4.1 GREZY (1915)

Präzise bringt eine Zeitschriftenannonce den Ausgangskonflikt in Evgenij Bauėrs Film auf den Punkt: «Nedelin našel novyj, živoj portret umeršego druga» (Nedelin hat ein neues, lebendes Porträt seiner verstorbenen Freundin gefunden, Anon. 1915b, 24). Nedelin (Aleksandr Vyrubov), der männliche Protagonist in GREZY, kann sich nicht von der Erinnerung an seine verstorbene Frau Elena (Faina Verchovceva) lösen und lebt zurückgezogen, umgeben von zahlreichen Memorabilia. Die Einsamkeit nimmt ein Ende, als er die junge Schauspielerin Tina (Nina Černobaeva) kennenlernt, die ihn mit ihrer verblüffenden Ähnlichkeit mit Elena sofort in ihren Bann zieht. Die Idee, in der Schauspielerin seine verstorbene Geliebte wiedergefunden zu haben, wird zur Obsession. Die Todesliebe der männlichen Figur entfaltet sich zum Hauptkonflikt. Tina, die auf der Theaterbühne eine von den Toten wiederauferstandene Figur spielt, wehrt sich im echten Leben gegen diese Rolle, also gegen die Versuche Nedelins, aus ihr das Abbild seiner dahingegangenen Liebe zu schaffen, und somit auch gegen die Zerstörung ihrer Persönlichkeit. Dies wird Tina zum Verhängnis, als der Witwer sie am Ende mit dem Haarzopf der verstorbenen Elena erdrosselt.

Evgenij Bauėr verfilmte mit GREZY den symbolistischen Roman *Bruges-la-Morte* von 1892, ein in Russland populärer Text von Georges Rodenbach, der zum Zeitpunkt der Filmaufnahmen bereits wiederholt in russischer Übersetzung erschienen war. Den in der belgischen Stadt Brügge angelegten Roman führt Bauėr in eine russisch-städtische Gesellschaft über und ersetzt die Figuren mit russischen Akteur:innen. Der symbolistische Text dient dabei weder als bloßes Kunstmuster, im Sinne einer Folie zur Stilisierung des Filmtextes, noch (bzw. nicht nur) zur markttechnischen Nobilitierung des Mediums Film. Vielmehr zeigt sich hier der Roman *Bruges-la-Morte* als ideale Grundlage zur Inszenierung der eigenen medialen Verfasstheit des Films, wie die folgende Analyse zeigen wird.

Die Gegenüberstellung der erotischen Macht der lebenden Frau und der transzendenten Macht des weiblichen Idealbildes, sprich der Toten, wird diskursiv gerahmt von der kulturhistorischen Transformation in der Spätphase des sogenannten Silbernen Zeitalters, wie Schamma Schahadat in ihrer Untersuchung zum Verhältnis von Melodrama und Moderne feststellt (vgl. Schahadat 2009, 155). Zentral für diesen Prozess sei die Ablösung der «Idee der Transzendenz» (Symbolismus) «durch das reale Ding in der Immanenz» (Avantgarde) (ebd., 140). So wird der Film GREZY, wie Schahadat präzise beobachtet, zum metapoetischen Aushandlungsort,

«der den Konflikt zwischen Körper und Idee ausspielt und damit einen Schritt von der Transzendenz in die Immanenz geht» (ebd., 155).

Die Spannung zwischen der Toten und der lebenden Geliebten wird durch die Wunschbilder der männlichen Hauptfigur generiert. Nedelin (wie auch Hugues Viane aus dem Roman) repräsentiert die typische Figur des Ästheten aus der Fin-de-siècle-Literatur und -Kultur. Als Einzelgänger ist er äußerst empfindlich, seine Nerven sind leicht reizbar, er leidet nicht bloß an seinem Umfeld – sein Lebensüberdruss gründet in einem konkreten Schicksalsschlag: dem Tod seiner Frau. In kunstästhetizistischem Erinnerungskult wird die zurückgesehnte Vergangenheit für die männliche Hauptfigur zum Ersatz für jegliche gegenwärtige Erfahrung und Gestaltung des Lebens (vgl. Schnitker 2016, 185). Grezy setzt dann auch – abweichend von der literarischen Vorlage *Bruges-la-Morte* – bereits im Titel den Akzent auf die *grezy* (Tagträume). Denn Tagträume werden in der ästhetizistischen oder symbolistischen Bedeutung als dem künstlerischen Schaffen nahezu gleichwertiges Produkt erachtet, das für die Träumenden eine beständigere Realität hervorbringt als die ihn umgebende ‹stoffliche› Wirklichkeit. Tagträume sind – im Gegensatz zur platten Gegenständlichkeit der physischen Realität – ideal, künstlerisch und suggestiv. Zugleich können sie auch im Symbolismus negativ besetzt sein, da ihre Realisierung nur in der jenseitigen Welt möglich ist, in der diesseitigen entpuppen sie sich als Trug oder Täuschung (vgl. Hansen-Löve 1989, 268–274).

Nedelin berauscht sich an seinen Fantasien, die er nun endlich durch Tina in die Realität umsetzen könnte, wenn er sie zur lebendigen Kopie der Verstorbenen formen würde. Es braucht die «Anwesenheit eines zweiten, greifbaren Körpers, durch den der Trauernde sein Verlangen neu besetzen kann», stellt Bronfen in der literarischen Analyse von Rodenbachs Roman fest (Bronfen 2004, 485).

Durch die Projektion seiner obsessiven Sehnsucht nach dem weiblichen Idealbild auf eine leibhaftige Person erhält der Protagonist einen interessanten Gegenpart, der diese Objektivierung herausfordert resp. sich dagegen wehrt. Das eigentliche Konfliktpotenzial bildet die Dissonanz zwischen den weiblichen Figuren, der lebenden und der toten Frau. Je weiter die Frauenbilder auseinanderdriften, umso dramatischer die Geschichte.

Es stellt sich nun aber die Frage, wie dieser Konflikt von Lebens- und Kunsttext, von Idee und Materie nicht nur auf einer metapoetischen oder diskursiven, sondern eben auch auf einer medial-künstlerischen Ebene ausagiert wird; wie diese konfliktäre ästhetische Erfahrung im Film angelegt ist und vielleicht potenziert wird. Es werden, so meine These, gegenläufige filmdramaturgische Strategien eingesetzt, um diesen Widerstreit von Idee und Materie auszuspielen.





15–16 Haar als Fetisch und als Ikone der Unsterblichkeit der Liebe: GREZY (Evgenij Bauėr, 1915)

Tagträume. Reliquiar

Ähnlich wie der Arzt in ŽIZN' V SMERTI ist auch die Hauptfigur in GREZY von der Anziehung zur verstorbenen Geliebten geleitet. Bereits in der zweiten Einstellung sehen wir Nedelin über die Leiche der verstorbenen Ehefrau im Sterbebett gebeugt (Abb. 15). Die mit Stoff drapierte und von hellen Blumen umrahmte Frau erinnert an die Bildkomposition aus ŽIZN' V SMERTI sowie an Fernand Khnopffs Titelbild der Erstausgabe des Romans *Bruges-la-Morte*, die zusammen mit den begleitenden Fotografien sehr beliebt waren. Zur Verewigung der Schönheit wird die Tote aber nicht wie in ŽIZN' V SMERTI einbalsamiert, als Ersatz schneidet Nedelin ihren Haarzopf ab, den er küsst und später in seinem Zimmer in einem kleinen Glaskasten aufbewahrt. Das Haar, Symbol der Sinnlichkeit, wird hier zu einer Ikone, einem «Stück Unsterblichkeit seiner Liebe» (Rodenbach 2011, 12; vgl. auch Bronfen 2004, 485) und stellt somit auch ein inter-

mediäres Objekt dar, das die Verbundenheit zur Geliebten aufrechterhalten soll.

Das üppig dekorierte Zimmer, das mit zahlreichen Bildern von Elena, von einem großen Gemälde bis zu kleineren fotografischen Porträts, ausstaffiert ist, entspricht Bauėrs Handschrift. Das Interieur ist nicht bloß Abbild einer dekadenten Lebenskultur, vielmehr bekommt die Anordnung der Bildinhalte, sprich die Beziehungen der Personen zu Dingen und Raum, eine dramatische Funktion. Während in der literarischen Vorlage die Stadt als Kenotaph dient, übersetzt der Regisseur diese morbide Raumkonstruktion in das filmische Interieur. Nedelins Besessenheit von seiner verstorbenen Frau wird über den kreativen und präzisen Einsatz der Objekte im Raum realisiert; die Kadrierung ist so gewählt, dass Nedelin mehrmals von den Porträts eingerahmt oder gar umzingelt wirkt. Der Raum, der eher die Funktion eines Reliquiars als eines bewohnten Zimmers erhält, wird von Elenas Abbildungen bestimmt. Als würden sie eine besondere Anziehungskraft ausüben, bewegt sich Nedelin von Porträt zu Porträt, hält jeweils an und versinkt für einen Moment in dessen Betrachtung. Damit wird auch auffällig der Blick des Ästheten eingeführt, der seine Umgebung zum Kunsttext macht.

Der Gang von Objekt zu Objekt kulminiert bei der heiligsten Reliquie: In einem Schnitt auf eine Naheinstellung nimmt Nedelin mit einer nahezu identischen Bewegung wie in der oben beschriebenen Sterbebettszene den Zopf aus dem Glasschrein, führt ihn ans Gesicht, atmet tief ein und küsst ihn schliesslich (Abb. 16).

Tagträume. Lebende Kopie

Während bisher die Liebe zur Verstorbenen durch Artefakte und Fetische gelebt wurde, wird nun die Todesliebe paradoxal zugespitzt, indem die Tote durch eine Lebende ersetzt wird. Die Idee einer lebenden Kopie jedoch wird erst zur Zwangsvorstellung, als Nedelin Tina auf der Theaterbühne sieht, wie sie in der Oper *Robert le diable* von Giacomo Meyerbeer als Tote auferweckt wird, aus dem Sarg steigt und sich auf der Bühne in einem inszenierten Zwischenbereich von ‹Nicht-tot-nicht-lebendig› bewegt. Das Ende der Inszenierung, als der Vorhang fällt und Tina als Schauspielerin (und nicht mehr in ihrer Rolle) zum Applaus auf die Bühne tritt, verpasst Nedelin: Er ist immer noch von der aus dem Totenreich Auferstandenen eingenommen und bewegt sich dem kanonischen Gestenrepertoire des Hypnotisierten entsprechend mit ausgestreckten Händen auf die Schauspielerin zu.[2]

2 Zur medialen Übertragung von Hypnose im frühen Film vgl. Schweinitz 2010.

Diese Unfähigkeit, die verschiedenen Rollen zu unterscheiden, trifft aber nicht allein auf Nedelin zu. Auch das Filmpublikum ist zu Beginn mit einer Uneindeutigkeit in Bezug auf die zwei Frauenfiguren konfrontiert. Die Eröffnungssequenz präsentiert Tina vor einem dunklen Hintergrund stehend (Abb. 17). Dass es sich dabei um Tina handelt (und nicht etwa um die Verstorbene), dazu fehlen zu diesem Zeitpunkt jegliche Hinweise – erst später kann allenfalls aufgrund der auffälligen Kleidung dieser Rückschluss gezogen werden. Der visuelle Prolog folgt hier der damals filmkulturell etablierten Funktion, in selbstreflexiver Manier den Starstatus der Schauspieler:innen herauszustreichen und – auch ohne direkten Bezug zur Handlungswelt – emblematisch die Charakteristika der Rollenfigur vorzuführen.[3] Doch obschon in Grezy die eröffnende Einstellung relativ autonom von der narrativen Erzählstruktur des Films gezeigt wird, suggeriert der Film, indem er auf den Zwischentitel «Bespredel'no tjažela utrata … U odra pokojnoj ženy» (Ein endlos schwerer Verlust … Am Sterbebett der Ehefrau) und danach zur Toten wechselt, dass die Frau im Sterbebett und jene aus dem Prolog identisch sind. Der Film ist eindeutig nicht als phantastischer Text angelegt – Nedelins Wahnvorstellung ist zweifelsfrei –, dennoch wird zu diesem Zeitpunkt auf einer visuellen Ebene die Unterscheidung zwischen Toten und Lebenden erschwert oder gar verunmöglicht.

Die Verunsicherung zwischen Schein und Sein wird durch das Spiel zwischen Kunstfigur und dem in der Diegese ‹realen› Mensch weitergetrieben. Dies erfolgt über die Zurschaustellung der Schauspieleridentität der Figur Tina. Indem der Film allein Tina und nicht wie üblich alle Hauptfiguren zu Beginn präsentiert, wird auch ihr Status als Schauspielerin, intra- sowie extradiegetisch, herausgestellt. Bereits im Vorfeld bewarben Annoncen und Filmplakate mit Nina Černobaeva, bekannt als Ballerina aus dem höfischen Ballett, den Film und hoben den Doppelstatus von Tänzerin und Schauspielerin strategisch hervor.[4]

Diese gezielte Überlagerung von Darsteller oder Darstellerin aus dem extradiegetischen Bereich mit der Rollenfigur ist im frühen Film nicht ungewöhnlich, in Grezy wird aber gerade das Spiel, das Schlüpfen in eine andere Rolle, zum entscheidenden Kunstgriff. Die Schauspielerin Tina wird nicht nur von Nedelin in das Bild der Verstorbenen gedrängt, sie selbst spielt mit der ihr zugewiesenen Rolle, wenn sie sich, im Laufe der Geschichte ihrer Ähnlichkeit auch bewusst, in Szene setzt.

3 Zur Praxis der visuellen Prologe im frühen Film vgl. Schweinitz 2003.
4 Vgl. u. a. die Ankündigung des Films in *Vestnik Kinematografii* (1915, 113/13–14, 41). Zur intermedialen Inszenierung von Tänzerinnen und Schauspielerinnen im frühen Kino vgl. auch Köhler 2017, 167–169.

Die affirmativ-subversive Mimikry werde zum Mittel der Selbstbehauptung, folgert Bronfen in Bezug auf die literarische Vorlage. Jane Scott (im Film Tina) betont ihre Differenz zur Verstorbenen nicht etwa, indem sie eine eigene Persönlichkeit herausstellt, sondern indem sie geschickt das Mittel der Parodie oder gar Travestie anwendet, also die Verunglimpfung der Ähnlichkeit (vgl. Bronfen 2004, 486 f.) Diese Formen der Schauspielerei und des Theatralischen stören das vom Witwer geschaffene Ähnlichkeitsbild und riskieren einen Illusionsbruch. Im Roman spricht Hugues Viane (im Film Nedelin) von dieser Veränderung: «Ein Beigeschmack nach Kulissen und Theaterbühne machte sich bemerkbar» (Rodenbach 2011, 71). Und als er Jane Scott die sorgfältig aufbewahrten Kleider der Verstorbenen zur Anprobe gibt, wird seine Hoffnung, eine noch größere Ähnlichkeit zu erreichen, enttäuscht. Jane verwandelt Hugues' Vorhaben in eine vergnügliche Kostümprobe:

> Sie wollte jetzt das andere Kleid anprobieren, und in einem Anfall närrischer Ausgelassenheit fing sie an zu tanzen; die Luftsprünge nahmen zu wie bei einer Ballettprobe.
> Hugues spürte zunehmend ein seelisches Unbehagen; er hatte den Eindruck, einer schmerzlichen Maskerade beizuwohnen. *(Rodenbach 2011, 53)*

Die Bühnenherkunft Tinas (und der Schauspielerin und Ballerina Nina Černobaeva) wird im Lauf des Films mehrmals herausgestellt: als Tina beispielsweise die Halskette der Verstorbenen als Kopfschmuck missbraucht und sich dabei mit tänzelnden Schritten vor dem Spiegel betrachtet; als sie im Künstleratelier posiert und dabei ihren Körper nach hinten biegt oder als sie ihre Arme bei einem Kuss mit Nedelin streckt und verschränkt, ganz nach den formalen Regeln des Pas de deux aus dem Ballett. Wie Oksana Bulgakowa analysiert, sind Tinas oft aus der Theater- und Künstlerwelt entnommene Posen, die eigentlich mondän grazil wirken sollen, mit eher unfemininen, aggressiven Bewegungen verquickt, die sie schließlich ordinär erscheinen lassen (vgl. Bulgakowa 2005, 104–106).

Eine solche Betonung der Körperlichkeit steht im strengen Gegensatz zu Nedelins Idealbild seiner Liebe, das eben kein irdisch-materielles, sondern ein ideell-immaterielles ist. Diese einander widerstrebenden Bildkonzepte werden offensichtlich, als Nedelin die Schauspielerin Tina besucht. In einer ostentativ inszenierten Pose, die der populären Bildkultur der Zeit entliehen ist, liegt Tina auf einer Chaiselongue mit über dem Kopf verschränkten, das Gesicht einrahmenden Armen und mit auf Knöchelhöhe überschlagenen Beinen (Abb. 18). Ihr starrer Blick schräg nach oben verschärft den Performance-Charakter der Einstellung, die durch die







17–19 Tina als Schauspiel- und Kunstfigur: Grezy (Evgenij Bauėr, 1915)

statische Erscheinung der Figur (nur ihre atmende Brust und das Blatt des Baumes im Vordergrund bewegen sich leicht) einem Tableau vivant nahekommt.[5]

Die neue Frau muss der Fantasie des Witwers entsprechen, und so versucht er, sie in sein Bild der Verstorbenen regelrecht einzuzwängen. Dies wird in erster Linie über ein ausgeklügeltes Bildkonzept erzählt. Wie bei einer stereoskopischen Fotografie, die mit drei Ebenen funktioniert, ist auch hier die Einstellung dreigeteilt: mit der Rahmung durch die Pflanzen im Vordergrund, der horizontal liegenden weiblichen Figur in der mittleren Ebene und schließlich der Fläche hinter den Säulen. Es ist also ein in die Tiefe gestaffelter Raum, der aber von drei praktisch zweidimensionalen Ebenen dominiert wird und so eine momentane bildkünstlerische Stilisierung des Films schafft.[6] Erst als Nedelin im Hintergrund auftaucht und sich quasi durch die Ebenen zur Mitte bewegt, kippt der Bildeindruck und ein klassischer dreidimensionaler Filmraum entsteht. Damit wird Nedelin zum Agens. Es ist nicht mehr Tina, die sich inszeniert, nun ist es Nedelin, der von der Frau ein Bild machen wird: Er nähert sich Tina von

5 Zur Rolle des Tableau vivant in der frühen Kinokultur vgl. Wiegand 2016.

6 Eine ausführliche Studie zu stereoskopischen Bildkonzipierungen liefert Wedel 2011, hier v. a. 69–74.




20–21 Nedelins Imaginationen der idealen Frau: GREZY (Evgenij Bauėr, 1915)

hinten, betrachtet sie eingehend, rückt ihren Kopf in die richtige Position (Abb. 19). Im Ausruf des Witwers im Zwischentitel manifestiert sich endgültig die Idee des lebenden Bildnisses: «Živoj portret!» (Ein lebendes Porträt!).

Begeistert öffnet Nedelin Tinas Haarknopf und umschlingt mit zwei Strähnen ihren Hals – ein Vorschatten der Strangulation am Ende des Films. Die Auflösung und Entflechtung kann hier als Symbol erotischer Hingabe gelesen werden, als Manifestierung der Leiblichkeit. Es handelt es sich aber nicht um eine Hingabe zum tatsächlichen Trägersubjekt, zu Tina, sondern zu Nedelins Wunschbild. Der Zopf wird zu einem entfremdeten Sexualobjekt, das eine Brücke zu einer anderen Welt spannen soll.

Tagträume. Idee und Körper überblendet

Nedelin, der sich über die zunehmend frivolen Anmaßungen Tinas empört, weicht immer mehr von der Idee der lebenden Kopie ab und zieht sich in sein Zimmer-Reliquiar zu seinen Fetischobjekten zurück (Abb. 20). Tief versunken in der Betrachtung eines der vielen Porträts, erscheint ihm die Verstorbene als Geist, was Bauėr in einer Doppelbelichtung realisiert (Abb. 21). Elenas Porträt funktioniert hier als Medium, das durch eindringliche Betrachtung ihren Geist heraufbeschwören kann. Diese fotografische Praxis der modernen Magie wird in GREZY in die filmische Bildstruktur überführt (vgl. auch Kap. 4.3). Elenas Erscheinung, in ihrer weißen Kleidung überbelichtet, nimmt die für die mediumistische Fotografie typische Position seitlich hinter der porträtierten Person ein. Gemäß den visuellen Konventionen der Geisterfotografie ist die spiritistische Erscheinung zuerst nur für die Betrachtenden der Fotografie, hier für das Filmpublikum, sichtbar. Endlich reagiert Nedelin und wendet sich dem Geist zu. Dass es sich dabei um ein überirdisches Phänomen handelt, wird regelrecht zur Schau gestellt, wenn am Ende der Szene der Geist Elenas sich mit

der Hand Nedelins Gesicht nähert, ihm jedoch wider jedes Naturgesetz ‹durch den Kopf› fährt.

Die Verehrung der Verstorbenen wird für Tina unerträglich. In einem Anfall von Eifersucht entreißt sie Nedelins größtes Heiligtum, Elenas Zopf, dem Glasschrein, rennt, verfolgt vom Witwer, durch das Zimmer, ‹schändet› die Liebesreliquie, indem sie den Zopf um die Hüfte schlingt und mit breitbeinig tanzenden Schritten die Verstorbene parodiert – eine Darbietung, die auch als Reminiszenz an den Tanz der grausam-schönen Salome, einen der beliebtesten Varietétänze dieser Zeit, gelesen werden kann.[7] Mit dem karnevalesken Spiel missachtet Tina die symbolhafte Besetzung des Fetischobjekts und lädt den Körperteil mit neuer Bedeutung auf, indem sie den Haarzopf in ein Symbol ‹leibhaftiger› weiblicher Erotik konvertiert.

Bevor die Situation eskaliert, erscheint für einen Augenblick in der Bildmitte schwebend, teilweise mit der Figur von Tina überblendet, Elena als helle, halbtransparente Geistergestalt. Nedelin ergreift den Zopf, den sich Tina einer Boa ähnlich um den Hals geworfen hat, und stranguliert sie. Der Konflikt zwischen den weiblichen Figuren realisiert sich im Finale als bildhafte Überlagerung der imaginierten Frau – der Frau als Ideal oder Kunstfigur – und der neuen Frau, die für das irdische Leben steht. Für einen kurzen Augenblick führt die Doppelbelichtung zu einer ungewöhnlichen Präsenz verschiedener Körperbilder unterschiedlicher Intensität und Deutlichkeit. Das Schauspiel verstärkt zusätzlich die Dissonanz zwischen dem dämonischen Licht- und Schattenwesen und dem plastischen Körper. Obgleich Tinas Bewegungen grotesk oder gar karikiert wirken, setzen sie sich in ihrer wilden Artikulation von jeglicher körperlichen Disziplinierung ab. Auf diese Weise bietet das tänzerische Intermezzo einen, wenn auch temporären, Raum, in dem der eigene Körper befreit werden kann.

Der ‹banale› Mord am Ende des Films lässt auf den ersten Blick den Traum, die ideale Liebe ewig zu bewahren, platzen. Nedelin hat seine lebende Kopie zerstört. Doch mit der toten Tina, die nun – wie seine tote Elena zu Beginn des Films – horizontal vor ihm liegt, ist Nedelin der Vollendung der großen Liebe einen Schritt nähergekommen. Wie im seinerzeit populären Roman beschrieben, wird der Körper nicht zur ordinären Leiche, im Gegenteil: «So ähnlich im Leben, noch ähnlicher im Tod, der ihnen diesselbe Blässe verliehen hatte, er konnte die eine von der anderen nicht mehr unterscheiden – einziges Antlitz seiner Liebe» (Rodenbach 2011, 123).

Bleich und reglos ähnelt Tina Elena nun umso mehr, sie hat sich von der lebenden Kopie zum ‹leiblichen Geist› Elenas verwandelt. Das artifi-

7 Vgl. die Analyse der Schlusssequenz von Schahadat, die das Finale als Brüskierung des symbolistischen Konzepts der *dvoemirie* (zwei Welten) liest (Schahadat 2009, 156).

zielle Idealbild des Weiblichen aus dem Symbolismus und die moderne Frau aus der Kunst- und Unterhaltungskultur, die selbst- und körperbewusste Schauspielerin-Tänzerin des frühen 20. Jahrhunderts, waren sich noch nie so ähnlich wie am Ende des Films.

Der stetige Prozess von Angleichung und Abweichung dieser Leitfiguren wird zum grundlegenden gestalterischen Thema von Grezy und manifestiert sich in den verschiedenen Modellierungen des kinematographischen Körpers. Zwischen den semantischen Polen von Idee und Körper angelegt, erscheint er als flächig und plastisch, ungreifbar und haptisch, durchsichtig und opak. Diese binäre Struktur ist aber nicht beständig und der zu Beginn formulierte metapoetische Konflikt von Idee und Körper erweist sich als weitaus komplexer. Denn der plastische Körper im Film ist nicht nur Gegenspieler der imaginierten Toten, vielmehr wird gerade der Status des Schauspielkörpers, der eben stets auch ein Abbild, eine Inszenierung ist, hinterfragt. Und so wird wechselnd zwischen dämonischem Schattenwesen, (Götzen-)Bild, Schauspielfigur und erotischem (vulgärem) Körper die Realisierung und Irrealisierung der weiblichen Figur stets von neuem aktualisiert.

Damit verhandelt und erweitert Grezy aber nicht nur den eingangs besprochenen Diskurs über die kulturhistorische Verschiebung von der Transzendenz zur Immanenz, er führt auch vor, wie der Film mit seinen medienspezifischen Mitteln daran teilhaben kann. Auf medialer Ebene wechselt er zwischen der Idee der Verdinglichung, der Sichtbarmachung physischer Präsenz und der Abschattung jeglicher Körperlichkeit, die auch das Medium selbst auf die Seite der Unsichtbarkeit und *obscuritas* verlagert.

4.2 Umirajuščij lebed' (1916)

Auch im nächsten Film dieser thanatographischen Reihe, in Umirajuščij lebed' (1916), steht eine Artistin im Mittelpunkt: Gizella (Vera Karalli) ist eine stumme Ballerina, die das Ballettsolo *Der sterbende Schwan* so eindrücklich tanzt, dass der Maler Glinskij (Andrej Gromov) – auf der Suche nach der perfekten Todesdarstellung – in ihr das vollkommene Modell gefunden zu haben scheint. In mehreren Sitzungen porträtiert er sie in der ikonischen Ballettpose, doch das Verhältnis ändert sich, als sich die bislang aufgrund ihrer Stummheit eher zurückgezogen lebende Tänzerin in einen anderen Mann verliebt. Denn trotz des Sich-in-Pose-Stellens, also der temporären Stilllegung ihres Körpers, ist der Maler unzufrieden: Zu viel Leben und Liebe stecke in der Ballerina. Entsetzt ruft er aus: «Gizella, vy živy? Tak nel'zya!» (Gizella, Sie sind am Leben? So geht das nicht!).

Kurzentschlossen legt Glinskij selbst Hand an, erwürgt die Tänzerin und bringt sie auf diese Weise in die richtige Pose. Der Maler inszeniert somit das Ballettnarrativ im realen Leben.

Gizella ist einerseits unabdingbar für den Maler, denn allein sie kann ihm dazu verhelfen, seine Sehnsucht nach der vollendeten Darstellung des Todes zu stillen, andererseits ist sie auch – mit der Terminologie Bronfens gesprochen – eine «Stellvertreterin natürlicher Materialität» und figuriert somit «als ästhetisches Risiko, als eine das Kunstwerk gefährdende Präsenz» (Bronfen 2004, 166).

Umirajuščij lebed′ weist komplexe intermediale Konstellationen auf: Vera Karalli, Ballerina des imperialen Hoftheaters, Mitglied der Ballets-Russes-Truppe und 1916 bereits ein Filmstar, spielt die Ballerina Gizella – eine Referenz an das romantische Ballett *Giselle*, dessen titelgebende Hauptfigur sie selbst mehrmals auf der Bühne getanzt hat. Der Film jedoch verwendet das Ballettsolo *Der sterbende Schwan*, das Michel Fokine 1905 – inspiriert von Čajkovskijs Ballett *Schwanensee* – für den russischen und damals schon international bekannten Ballettstar Anna Pavlova choreografierte. Auch Karalli hatte im *Schwanensee* getanzt und war für ihre Ausführung der Ballettminiatur *Der sterbende Schwan* bekannt.

Die zahlreichen außerfilmischen Referenzen zum Ballett wurden in der Vorführpraxis des Films erweitert: Karalli tourte mit dem Film und tanzte vor oder nach dem Film den Solotanz auf der Bühne des Kinosaals (vgl. Tsivian 2002).

Im Rückgriff auf die griechische Mythologie, die den Schwan als stummes Wesen darstellt, das erst kurz vor dem Tod zu singen beginnt, wurde das Ballett *Der sterbende Schwan* als Inszenierung des Pathos der Stummheit gelesen (vgl. Scholl 1994, 46; Matich 2004b, 121 f., 129–131). Dies ist auch Bauėrs Interpretation, wenn er Gizella der Stimme beraubt. Karelli, die bereits für ihre Rolle als Blinde in Sčast′e večnoj noči (Bauėr, 1915) Anerkennung für ihr Schauspiel erhielt (vgl. Anon. 1916a, 59), spielt nun auf ähnliche Weise mit subtilem Einsatz von Gesten und Mimik eine junge Frau, die durch die physische Beeinträchtigung eine besondere Sensibilität geltend macht. Die Stummheit ist denn auch Voraussetzung für Glinskijs Todesassoziationen. Als er Gizella kennenlernt, kniet er vor ihr nieder und ruft begeistert aus:

> Как хорошо, что вы не говорите. Я вот не знаю, существуете ли вы на самом деле, или это мой бред. Величие мира в покое, а самый великий покой – смерть![8]

8 Wie gut, dass Sie nicht sprechen können. Ich weiss nicht, ob Sie tatsächlich existieren oder ob Sie Teil meines Deliriums sind. Das Erhabenste auf der Welt ist der Frieden, und der erhabenste Frieden ist der Tod! (Übers. d. V.)

Die Offenbarung Glinskijs ist überzeichnet inszeniert – vor Gizella kniend küsst er ihren Rocksaum –, und durch die Tatsache, dass letztlich alle Figuren im Stummfilm stumm sind, wirkt seine Obsession umso komischer.

Wie die Figur des Malers auf das zeitgenössische Publikum tatsächlich gewirkt haben mag, ist nur ansatzweise nachvollziehbar. Seine Rolle ist jedoch sicherlich nicht eindeutig konzipiert: Ähnlich wie Nedelin aus GREZY, der die Protagonistin erdrosselt, um sein weibliches Idealbild zu fixieren und seiner habhaft zu werden, wird auch Glinskij als durchaus schwacher Gegenpart inszeniert, der u. a. von seinem Freund belächelt wird. In der Figur Glinskijs mit seinem auffällig falschen Bart sieht Philip Cavendish etwa eine Karikatur des Schriftstellers Leonid Andreev, der für die Trauer um seine verstorbene Ehefrau und die um den Tod kreisenden Themen in seinem Werk bekannt war (vgl. Morley 2017, 248), und für Denise Youngblood stellt das Schauspiel von Andrej Gromov gar die Inszenierung eines «syphilitic degenerate» dar (Youngblood 1999, 137). Bemerkenswert ist auch die Verbindung zwischen Glinskij und einer ähnlichen Filmfigur, ebenfalls ein Künstler, der sich durch eine grotesk wirkende Hingebung zu einem Gemälde auszeichnet. In PORTRET (Starevič, 1915) verkörpert Gromov einen Maler, der, von einer zwanghaften ‹Sehlust› befallen, von einem Porträt mit dämonischen Kräften in den Wahnsinn getrieben wird (vgl. Kap. 2.2).

Ein weiteres subversives Moment der für die Tänzerin fatalen männlichen Todesliebe zeigt sich in der – wenngleich nur temporären – Vanitas-Überwindung von Gizella auf der Bühne. Zum Zeitpunkt, da die Schwanenfigur auf der Bühne stirbt, ist die Tänzerin im Vollbesitz ihrer Kräfte, stellt ihr tänzerisches Können und ihre Körperbeherrschung zur Schau und triumphiert so über die sterbende Figur. Dieser Illusionsbruch geschieht spätestens, als die Ballerina zum Applaus wieder auf die Bühne kommt.[9] Doch, ähnlich wie bei GREZY, entgeht der männlichen Hauptfigur dieser Moment der Erkenntnis. Der Ästhet kann das weibliche Gegenüber nur als Kunstobjekt fassen. Die Selbstermächtigung der Frau als erotisches und somit leibliches Wesen wird Gizella gleich wie Tina in GREZY zum Verhängnis. Auch die Ballerina Gizella vereint in diesem Sinne die drei Bereiche von Tod, Leben und Kunst. Sie ist die liebende Frau und Verlobte, die klar der Sphäre des Lebens zugeordnet werden kann; sie ist die Ballerina, die den sterbenden Schwan tanzt, also eine aktive Kunstfigur, die ihren Körper bewusst in Szene setzt; sie wird aber auch zum passiven Kunstobjekt, über dessen Körper sie keine Kontrolle mehr hat.[10]

9 Zur Vanitas-Überwindung vgl. Spohr 2012, 138.
10 Vgl. dazu auch die feministisch-analytische Untersuchung von Morley (2017, 155–162).

Dies zeigt sich in der Gegenüberstellung der Ballettdarbietung mit der Schlussszene im Atelier. Während Gizella auf der Bühne isoliert vor einem dunklen neutralen Hintergrund den Tod des Schwans inszeniert (Abb. 22), ist sie im Künstleratelier bildlich in eine Todesarchitektur eingezwängt (Abb. 23). Das Dekor des für Bauėrs Stil typisch in die Tiefe gestaffelten Raumes ist mit verschiedensten Vanitas-Symbolen ausgestattet: Auffällig ist das menschliche Skelett, das hinter Gizella quasi als Memento mori über ihre Schulter blickt; eine ähnliche Funktion erfüllen die weißen Blumen, die als Insignien des Todes das Modell am rechten Bildrand rahmen.

Auch Gizella selbst scheint sich den Requisiten anzugleichen. Im ausladend arrangierten Raum wird sie, so Alyssa DeBlasio, zum «prop to be manipulated […] as a ‹human› *dikovinka*» (DeBlasio 2007, 679). Mit *dikovinki* (‹kuriose Dinge›) wird Bauėrs ostentativer Einsatz von Requisiten, oft als Vordergrunddekorationen, sowie die Anordnung von Figuren beschrieben, die spezifische narrative Funktionen übernehmen und entscheidend den Raum gestalten können:

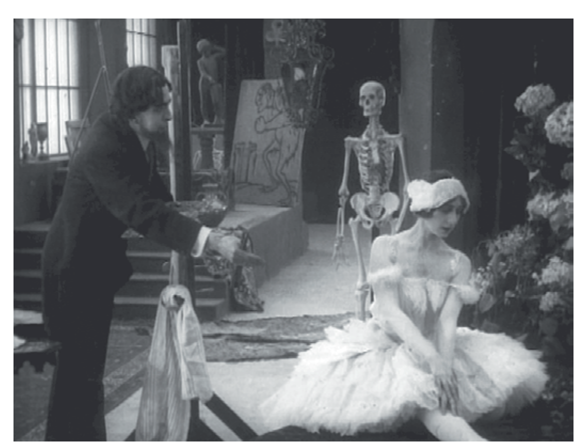
> By cluttering his *mise-en-scène* with objects and bodies and arranging all movements to a particular rhythm […], Bauer creates a sense of unending depth, texture, and structure on-screen. It is within these carefully arranged conditions that Bauer blurs the boundaries between ‹things› and ‹people›.
> *(Ebd., 672)*

Die Synchronisierung des Körpers mit Elementen der Mise en Scène bespricht auch Walter Benjamin in seinem Kunstwerk-Aufsatz von 1935. Der Film sei ein «hervorragendes Instrument materialistischer Darstellung», und auf diese Weise werde auch der Schauspieler in der Mise en Scène zum Requisit (Benjamin 2002, 367).

Während die Inszenierung Gizellas als *dikovinka* bereits ihre Entkörperlichung antizipiert, wird diese kurz darauf vom Maler selbst realisiert. Am Schluss des Films, nach der Vollendung des Gemäldes, beugt sich Glinskij über sein totes Modell und mit einer Überblendung geht ein sanfter Heranschnitt zu Gizella einher. So erreicht Bauėr eine Loslösung der letzten Einstellung vom restlichen Filmtext. Wir sehen nun allein Gizella, deren helle Haut und weißes Kostüm sich vom dunklen Hintergrund abheben, die Arme über dem vorgestreckten rechten Bein wie Flügel zusammengelegt und den Kopf darauf gebettet (Abb. 24). Die charakteristische Ballettpose verweist mit einer extradiegetischen Geste sowohl auf die Herkunft der Schauspielerin Vera Karalli als auch auf die von Anna Pavlova, der Ur-Tänzerin des Ballettsolos, die das Bild des *sterbenden Schwans* geprägt hat (vgl. Abb. 25). Die eigentliche Filmfigur, die



22 Tanzaufführung *Der sterbende Schwan*: UMIRAJUŠČIJ LEBED′ (Evgenij Bauėr, 1916)



23 Als *Sterbender Schwan* posieren: UMIRAJUŠČIJ LEBED′ (Evgenij Bauėr, 1916)

tote Gizella, ist kaum noch zu sehen, jegliche Körperlichkeit (auch die des toten Körpers) verschwindet. Was bleibt, ist die Kunstfigur (der sterbende Schwan) eines weiblichen Idealbildes, das schließlich dem Publikum ostentativ zur Betrachtung oder gar Objektivierung dargeboten wird.[11]

Die Ausstellung von Posen der Schauspielerinnen in an Tableaus erinnernden Einstellungen ist bei Evgenij Bauėr oft zu beobachten. Sie beruhen, wie Evelyn Echle beschreibt, auf der «Auslotung von Fläche und Tiefe durch den Einsatz ornamentaler Strukturen» (Echle 2018, 117), die sich auch auf das kompositorische Verhältnis von Figur und umgebendem Raum auswirkt. Durch die Statik der Einstellung – Kamera und Figur sind

11 Zum objektivierenden Zuschauerblick in UMIRAJUŠČIJ LEBED′ vgl. Morleys Analyse (2017, 155–162).



24 Finale Einstellung in Umirajuščij lebed′ (Evgenij Bauėr, 1916)



25 Anna Pavlova, ca. 1928. Fotografie von Frans van Riel

bewegungslos – wird in der Schlusseinstellung von Umirajuščij lebed′ ein retardierender Moment erzeugt, der den Tableau-Charakter verstärkt. Auf diese Weise geschieht eine ‹Amalgamierung von Frau und Ornament› die in der Bildkultur des Jugendstils dominant ist.

> Die ‹Ornamentalisierung› der weiblichen Hauptfigur erfolgt – so die Hypothese – auffallend oft und im wahrsten Sinne des Wortes nach dem gleichen Muster. Jegliche Figur/Grund-Kontraste nivellierend, scheint sie gleichsam im Dekor zu versinken, eins zu werden mit dem dominanten Muster des Ornaments. *(Ebd., 118)*

Die oben beschriebene Assimilierung des weiblichen Körpers an die Requisiten der Mise en Scène wird somit in der Schlusseinstellung erneut vollzogen, doch erzeugt sie diesmal seine Verschmelzung mit dem dekorativen Hintergrund. Eine solche formalästhetische Synchronisierung von Frau

und Ornament ist auch im Kontext der Zeit zu lesen: «Like the woman, ornament is a supplement, secondary and maybe surplus to male requirements» (Galt 2011, 98). Rosaline Galt verweist damit auf die (prekäre) Rolle des Weiblichen in der dekorativen Ästhetik, die um die Jahrhundertwende vorherrschte und im frühen Film fortgeführt wurde (vgl. Echle 2018, 117–127; Galt 2011, 97–109).

Der Film strebt aber nicht bloß nach einer bildkünstlerischen Stilisierung des Filmbildes, das die weibliche Figur allein als unbewegtes Kunstobjekt zeigt. Denn so statisch die Schlusseinstellung auch angelegt ist, das Filmbild verweist mit seinen minimalen, technisch bedingten Bewegungen wie etwa Flimmern auch auf eine gewisse Zeitlichkeit, womit die Spannung zwischen Beweglichkeit und Bewegungslosigkeit, Leben und Tod gesteigert wird. Eine Bildkonzeption, die auch die Wahrnehmung der Zuschauenden zwischen realem und künstlichem, zwischen einem irdisch-materiellen und ideell-immateriellen Körper hin- und herpendeln lässt.

Bei Umirajuščij lebed' und Grezy ist der Vorgang der ‹Abtötung› des Weiblichen im Dienst der männlichen Kunstschöpfung zu beobachten; ein Vorgang, den Sandra Gilbert and Susan Gubar in ihrer Studie zur viktorianischen Literatur auf die Formel «killing women into art» bringen (Gilbert/Gubar 1979). Als Mustertext dafür dient Edgar Allan Poes Schauergeschichte *The Oval Portrait* (1842), in dem die porträtierte Frau mit Voranschreiten des künstlerischen Prozesses ihre Lebenskraft verliert – eine Verkehrung des Pygmalion-Mythos: Während der antike Mythos von der Belebung einer toten Kunstfigur durch den männlichen Schöpfer erzählt, beschreibt Poe die künstlerische Produktivität als Prozess der ‹Entlebendigung› einer Frau (vgl. Bronfen 2004, 162–166).

Eine solche Lesart, die den Prozess der Enteignung des (realen) weiblichen Körpers auch als Unterwanderung des Pygmalion-Mythos versteht, erfährt in Bezug auf den Film eine neue Dimension. Denn die Umkehrung des griechischen Prätexts in Bauėrs Filmen offenbart ein medientheoretisch subversives Potenzial. Schließlich wird der Pygmalion-Mythos seit Beginn der Filmgeschichte auch als Ur-Mythos des Films gelesen (vgl. James 2013; Singer 2008, 53–82), was nun Bauėr geschickt in Frage stellt. Damit soll aber Bauėrs Film nicht etwa als Rückschritt im Wettstreit der Künste verstanden werden, wenn er auf den ersten Blick ‹anti-kinematographisch› operiert und nicht den dynamischen Ausdruck befördert, also die Bewegtheit des damals neuen Bildmediums ausstellt. Vielmehr zeigt sich hier der transmediale Austausch, der auch im vorrevolutionären Kino Russlands stattfand: Bauėr scheut sich nicht, in Posle smerti sowie auch in den zuvor besprochenen Filmen auf das etablierte visuelle ästhetische

Repertoire zurückzugreifen und es zugleich um die spezifisch filmischen Möglichkeiten zu erweitern, indem er nämlich gerade die Differenz zwischen Stillstand und Bewegung, zwischen Tod und Leben subtil herausmodelliert.

4.3 Posle smerti (1915)

Von einem Sehzwang besessen ist auch Andrej Bagrov aus Posle smerti (1915), nach dem Roman *Klara Milič* (1882) von Ivan Turgenev. Vitol'd Polonskij, der in Umirajuščij lebed' als Gizellas Verlobter auftritt, spielt hier einen jungen Wissenschaftler und Amateurfotografen, der zurückgezogen mit seiner Mutter lebt und in seiner Dunkelkammer mit verschiedenen fotografischen Instrumenten experimentiert. Die weibliche Hauptfigur Zoja Kadmina wird von Vera Karalli verkörpert, nun aber in der Rolle einer Bühnenschauspielerin und nicht wie in Umirajuščij lebed' einer Ballerina.

Die zentralen Handlungsstränge entsprechen der literarischen Vorlage von Turgenev: Obwohl bereits nach ihrer ersten Bekanntschaft eine gewisse Anziehungskraft zwischen beiden Protagonisten bemerkbar ist, erwidert Andrej ihre Liebe nicht, worauf sie sich – dramatisch inszeniert – kurz vor einem Bühnenauftritt vergiftet.[12] Als Andrej von ihrem Schicksal erfährt, reist er nach Kasan zu ihrer Familie und erhält das Tagebuch und eine Porträtfotografie der Verstorbenen. Ab diesem Zeitpunkt erscheint Zoja vermehrt in Andrejs Tag- und Nachträumen und entfacht in ihm die Liebe, die er mit ihr als Lebende nicht teilen konnte. Zojas Erscheinungen, ob bei Tag oder Nacht, sind eng gekoppelt an Andrejs Erinnerungen: Sie erscheint oft als ein filmisches Zitat, in gleicher Pose und Kleidung wie zu ihren Lebzeiten, d.h. wie in früheren Sequenzen des Films.[13]

Der dramatische Selbstmord verweist auf ein Ereignis, das sich 1881 in Charkow zutrug: Die Sängerin und Schauspielerin Evlalija Kadmina vergiftete sich – angeblich aus Liebeskummer – hinter den Kulissen, worauf sie auf der Bühne zusammenbrach und wenige Tage später starb. Während der Schriftsteller Ivan Turgenev für seine Romanfigur den fiktiven Namen Klara Milič wählte, griff Bauėr auf den Nachnamen der ‹his-

12 Der (Selbst-)mord auf der Bühne (oder kurz vor dem Auftritt) ist ein beliebtes Motiv in den filmischen Melodramen des vorrevolutionären russischen Kinos. So etwa auch in Chrizantemy (Chrysanthemen, Petr Čardynin, 1914), in dem die Ballerina (ebenfalls von Vera Karalli verkörpert), nachdem sie in ihrer Garderobe Gift eingenommen hat, sich wortwörtlich in den Tod tanzt (vgl. Kap. 9).

13 Wobei die Szene des Selbstmords, die ihm auch erscheint, nicht aus seinem visuellen Erinnerungsrepertoire stammen kann.

torischen› Selbstmörderin zurück und erfand den Vornamen Zoja, dessen griechische Bedeutung ‹Leben› im Film als Oxymoron verwendet wird (vgl. Drubek 2007, 267).

Diese bauėrsche Adaption von Turgenevs Roman wurde in der wissenschaftlichen Literatur ausführlich besprochen,[14] darum möchte ich hier allein auf die Frage nach dem Verhältnis von Film und der (medialen) Fixierung des idealen weiblichen Körpers eingehen.

Während in GREZY und UMIRAJUŠČIJ LEBED' die Prozesse der Entkörperlichung und somit Idealisierung in erster Linie in den Kunstgattungen der Malerei, des Theaters und Tanzes angesiedelt sind, spielt in POSLE SMERTI die Fotografie eine entscheidende Rolle: Getraut sich Andrej zu Zojas Lebzeiten kaum, ihr in die Augen zu schauen, kann er sie nun, nach ihrem Tod, in Form der fotografischen (stereoskopischen[15]) Abbildung begehren; wobei die Fotografie als Schaltstelle zwischen der Toten und dem Lebenden fungiert.

Seit den Anfängen der Fotografie schreiben ihr Theoretiker:innen die unheimliche Fähigkeit zu, verschiedene Zeit- und Seinszustände zu verbinden, bezeugt sie doch eine einmalige Kopräsenz von fotografiertem Objekt, fotografischem Apparat und fotografierendem Subjekt im Moment der Aufnahme. Sie sei eine direkte Reproduktion von etwas, das in der Wirklichkeit so existiert hatte. Diese Zeugenschaft beschrieb bereits der Fotopionier William Henry Fox Talbot Mitte des 19. Jahrhunderts und nannte sie *The Pencil of Nature* (Talbot 1844). Die Gleichzeitigkeit von Gegenwärtigem und Vergangenem veranlasste Roland Barthes und Susan Sontag, die fotografische Zeitlichkeit genauer zu analysieren. So spricht Barthes von einer Zermalmung: «Ich lese gleichzeitig: *das wird sein* und *das ist gewesen*. […] Indem die Photographie mir die vollendete Vergangenheit der Pose (den Aorist) darbietet, setzt sie für mich den Tod in die Zukunft» (Barthes 1985, 106; Herv. i. O.). Susan Sontag hebt in ihrer Zeitkonzeption die Qualität der morbiden Zeugenschaft hervor:

> All photographs are *memento mori.* To take a photograph is to participate in another person's (or thing's) mortality, vulnerability, mutability. Precisely by slicing out this moment and freezing it, all photographs testify to time's relentless melt. *(Sontag 1973, 15)*

14 Vgl. u. a. DeBlasio 2007; Drubek 2007; 2012, 412–421; Echle 2018, 111–115; Morley 2003; 2017, 177–203; Tsivian 2002. Zur literarischen Vorlage und der Rolle der medialen Konkurrenz zwischen Literatur und Fotografie vgl. Lachmann 1998.

15 Während es sich im Roman eindeutig um das Verfahren der Stereoskop-Fotografie (Doppelfoto-Karten) handelt, gibt es im Film keinen Hinweis auf diese Technik, sondern allein auf die Fotografie.

Diese unheimliche Gleichzeitigkeit übersteigt bei POSLE SMERTI den Bereich der Fotografie und geht in Andrejs Alltag über. Andrej kann mit Voranschreiten der Erzählung seine Traum- und Wunschbilder, ursprünglich ausgelöst durch die Fotografie, nicht mehr von der objektiven Wirklichkeit unterscheiden.

Im Folgenden möchte ich untersuchen, auf welche Verfahren der Film zurückgreift, um die tote Zoja sowie im Besonderen auch den Sehzwang Andrejs zu inszenieren. Dabei soll auch der ästhetische Bezug zur Geisterfotografie (auch bekannt als ‹mediumistische Fotografie›) und zur Hypnose (‹Magnetismus›) hergestellt werden – beides spiritistische und pseudowissenschaftliche Praktika, die um die Jahrhundertwende ein breites Anwendungsfeld fanden. (Pseudo-)Wissenschaften, Okkultismus, Schaustellerkultur und auch die Massenunterhaltungsindustrie prägten den Diskurs rund um die ambivalent rezipierten Phänomene. Geisterfotografie und Hypnose standen in einer engen Wechselbeziehung zum Film und können um die Jahrhundertwende in der gleichen kulturellen Reihe verortet werden. Dies gilt nicht nur für die dem Film in technischer Hinsicht nahe Fotografie, sondern auch für die Hypnose. Diese komplexe Wechselwirkung beschreibt Jörg Schweinitz in seinem Aufsatz zur medialen Transferierung des Hypnotismus in den Film:

> Das Faszinosum ‹Hypnose› hat eine solche Übertragung nun gleich in einem mehrfachen Sinne erfahren. Aus dem Bereich magischer Schaulust hinein in die Wissenschaftsgeschichte der frühen Psychologie und in Wechselwirkung damit in neue Inszenierungen für die Schaulust aber auch in kulturelle, theoretische, narrative Diskurse, darunter auch in die Kinofilme und in die Filmtheorie. *(Schweinitz 2010, 460)*

Im Hinblick auf die hier besprochene filmische Adaption von 1915 ist herauszustreichen, dass die Hypnose und auch die mediumistische Fotografie seit der Publikation von *Klara Milič* 1882 bereits mehrere diskursive und mediale Übertragungen und Verwandlungen erfahren haben.

Sehzwang und Magnetismussympathie

Nach Zojas Tod wird Andrej von der Idee beherrscht, die Angebetete zu sehen. In ihrem Elternhaus wird er sogleich von einer Fotografie der Verstorbenen angezogen, die er später bei sich zuhause in zwei Szenen intensiv betrachtet: Zunächst inspiziert Andrej in seinem Fotolabor eine (vermutlich von ihm hergestellte) Fotoplatte im Lichtkegel (Abb. 26; in der restaurierten Filmfassung entsprechend rot eingefärbt).[16] In der darauffol-

16 Auf der Platte ist eine nicht weiter identifizierbare Figur zu erkennen. Auch ist schwierig festzustellen, ob es sich um eine Negativplatte oder eine Positivplatte für die Herstellung weiterer Papierabzüge handelt. Da die Platte für diese Zeit ungewöhnlich



26 Im Fotolabor: POSLE SMERTI (Evgenij Bauėr, 1915)

genden Einstellung, nun in seinem Arbeitszimmer, starrt er gebannt das ihm überlassene Porträt an. Die Betrachtung des fotografischen Abbilds wird abgelöst durch die Vision eines Erinnerungsbildes, das, mittels Überblendung in die Szene integriert, ein Treffen von Zoja und Andrej zeigt.

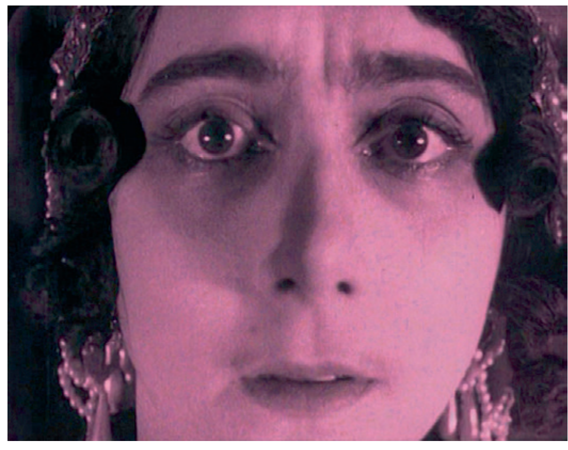
Diese spezielle Anziehungskraft, den Drang, seinen Gegenpart zu sehen, erfährt jedoch nicht nur Andrej, sondern auch zu Lebzeiten Zoja. Lachmann beschreibt die Beziehung zwischen den Protagonisten der literarischen Erzählung, Jakov Aratov und Klara Milič, anhand hypnotischer Begrifflichkeiten, nämlich als eine ‹Magnetismussympathie›:

> Klara Milič, die Aratov bei ihrer ersten Begegnung als ‹Magnetisierte›, als ‹Somnambule› wahrnimmt, bewirkt post mortem – nun ihrerseits magnetisierend – eben jene halluzinatorischen Zustände, die den Geisterseher sympathetisch affizieren und in einen Liebeswahn versetzen. *(Lachmann 1998, 491)*

Das hypnotische Thema entfaltet sich bereits zu Beginn des Films nach knapp fünf Minuten Spielzeit. Als Andrej bei einer Abendgesellschaft Zoja zum ersten Mal begegnet, wird die gegenseitige ‹Magnetisierung› etabliert. Die relativ lange Sequenz zeigt, wie Andrej sich durch die Runde bewegt und den Leuten vorgestellt wird. Dabei nimmt die Kamera Andrej in den Blick und folgt seinen Bewegungen ohne Schnitte. Sein Unbehagen (als Solitär in sozialer Runde) wird durch das hilflose Umhergehen im Raum, das durch die Kamerabewegung verstärkt wird, deutlich. Als er Zoja erblickt und ihr vorgestellt wird, folgen statische Einstellungen, die in

groß ist, lässt sich vermuten, dass die Szene mehr auf die Darstellung der Fotografie-Besessenheit der Hauptfigur abzielt als auf eine authentische Darstellung der fotografischen Technik. An dieser Stelle sei Henning Lautenschläger für die fachkundige Beschreibung der Szene gedankt.





27–28 Hypnotische Blickachsen: Posle smerti (Evgenij Bauėr, 1915)

näheren Aufnahmen die Blicke Zojas und Andrejs gegenschneiden. Nicht nur die Kamera ist nun feststehend, auch in den Bildern selbst ist fast keine Bewegung zu erkennen.

Die magische Verbundenheit, die durch die in der Montage aufgebaute Blickachse sowie die plötzliche Stilllegung des Bewegungsflusses entsteht, wird im folgenden Zwischentitel ausformuliert: «Pristal'njy vzglyad černych glaz porazil Andreja» (Der intensive Blick der schwarzen Augen fesselte Andrej). Diese Augenfixation bereitet Andrej aber offensichtlich Unbehagen und er entfernt sich von Zoja.

Doch bereits kurze Zeit später bei einem Bühnenauftritt Zojas wendet Bauėr diese effektive Montage der Blickachse zwischen den beiden erneut an. Er inszeniert den Magnetisierungsprozess wiederum mittels des Austauschs zweier Blicke, wobei sich bei jedem Schnitt die Anziehungskraft zwischen den ‹Hypnotisierten› verstärkt, indem er die Dauer jeder Ein-

stellung kontinuierlich dehnt und die Kamera die Gesichter immer näher in den Blick nehmen lässt (Abb. 27–28). In der letzten Einstellung dieser Sequenz bewegt sich die Kamera auf Zojas Augenpaar zu, bis schließlich ihr Gesicht die ganze Leinwand einnimmt (siehe Abb. 28).

Die Nah- und Großaufnahmen ziehen die Aufmerksamkeit auf die schwarzen, starrenden Augen, die Andrej bereits zu Beginn vereinnahmt haben. Dass Zojas Blick nicht mehr nur Andrej adressiert, sondern auch uns Zuschauende, wird narrativ verstärkt, als Andrej kurz vor dem Schnitt auf die letzte Großaufnahme den Saal verlässt. Auf diese Weise wird das Thema des Magnetismus und der Hypnose nicht allein in seiner dramaturgischen Funktion als erzählerisches Motiv eingesetzt, vielmehr kreiert Bauėr eine – im bewegten (und stillgelegten) Filmbild angelegte – Struktur der Augenfixation, die einerseits diegetisch auf die männliche Hauptfigur einwirkt, andererseits auch beim Filmpublikum eine besondere, vom restlichen Filmtext abweichende Wahrnehmung und Aufmerksamkeitslenkung erzielen kann.[17]

Spiritistische Fotografie

Bauer setzt den klassischen Trick der Überblendung – also das Einbelichten einer weiteren Person in die Filmeinstellung – selten ein, dafür erzeugen andere fotografische und filmische Verfahren phantomhafte Bilder.[18] Besonders offensichtlich ist die Viragierung des Filmbildes, welche die verschiedenen semantischen Ebenen markiert: Die schwarzweißen Einstellungen beziehen sich auf Zojas Erscheinungen, während blau für die Nacht, violett für Abendgesellschaften und sepia für den Alltag steht.[19] Die schwarzweißen Einstellungen heben sich nicht nur von den umgebenden

17 Die Tatsache, dass in den russischen Spielfilmen zu dieser Zeit Großaufnahmen nur sehr selten eingesetzt wurden, kann diese These unterstützen.

18 Drubek macht die Marginalisierung des Verfahrens stark für ihre These, dass sich die Bilder der realen, lebendigen Zoja von denen der toten nicht unterscheiden (vgl. Drubek 2007, 257 f.). Tatsächlich vermag der Film im Gegensatz zum Roman die Gleichsetzung der bildlichen Repräsentationen Zojas nicht nur zu erzählen, sondern für die Zuschauenden visuell wahrnehmbar werden zu lassen. Da der Film in einem gewissen Maße wie ein Stereoskop funktioniert und die Bilder der Toten belebt, erfolgt auch eine «Aufhebung zwischen realer und virtueller Welt innerhalb der Filmhandlung. […] Was der Zuschauer auf der Filmleinwand als zweidimensionale Realität in der filmischen Diegese präsentiert bekommt, ist für ihn ebenso real wie Andrejs zweidimensionale Träume und Wahnvorstellungen. Für den Filmzuschauer gibt es keinen Unterschied zwischen dem Leben ‹vor› und ‹nach dem Tode› – die Schauspielerin Vera Karalli (Zoja) sieht vor und nach dem Tode gleich aus» (Drubek 2007, 258).

19 Die farblichen Markierungen werden abgesehen von zwei Szenen konsequent eingesetzt. Für die Farbbesprechung setze ich voraus, dass die Restaurierung des Films in der DVD-Version des BFI auf der Grundlage von Dokumentationen einer Positiv-Kopie erfolgt ist. Auf der DVD sind diesbezüglich keine Informationen zu finden. Drubek bespricht das gleiche Problem in ihrem Aufsatz (vgl. Drubek 2007, 254).



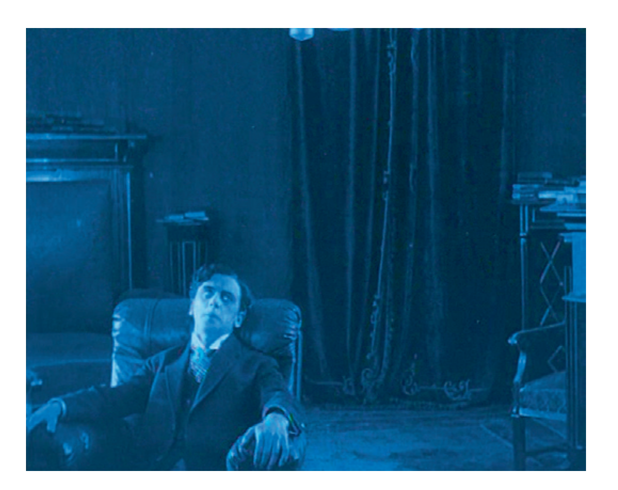
29 Dissonanz durch Überbelichtung: Posle smerti (Evgenij Bauėr, 1915)

Bildern ab, sie können auch einen fotografischen Eindruck suggerieren. Eine solche Qualität wird auch – so die These – durch die filmische Adaption ästhetischer Verfahren aus dem Genre der Geisterfotografie erzeugt. So greift Bauėr mit der Überbelichtung auf ein populäres Mittel zur Darstellung von Geistern zurück. Zweimal durchlebt Andrej die Vision, wie er Zoja in einem Kornfeld trifft. Besonders in der ersten dieser Erscheinungen unterscheidet sich die Figur Zojas merklich in der Lichtintensität von derjenigen Andrejs (Abb. 29). Die weißen wehenden Stoffe ihrer Kleidung unterstützen den Effekt der Überbelichtung, Zoja bewegt sich sozusagen als weißer Fleck im Bild und ihre Konturen verschwimmen mit dem Bildhintergrund. Ihre Gesichtszüge bleiben dabei unkenntlich.

Erwähnenswert ist, dass sich auch in dieser Sequenz die ‹Magnetismussympathie› bildhaft manifestiert, als Andrej Zoja, die ihre Arme von sich gestreckt hält, gehorsam in den Hintergrund des Bildraums folgt. Obschon diese Haltung der Arme für eine traditionelle Präsentationsform der Halluzinierten steht, stellt Zoja in dieser Szene gleichzeitig die Hypnotisierte sowie die Hypnotiseurin dar, die nun ihrerseits Andrej in ihren Bann ziehen kann.[20] Diese Darstellung folgt auch der Ästhetik der Geisterfotografie, die mithilfe langer Belichtungszeiten ähnliche unheimliche weiße Erscheinungen erzeugt. Die visuellen Konventionen der spiritistischen Fotografiepraxis, die zur Entstehungszeit der literarischen Vorlage en vogue war, sind in mehreren Szenen im Film auffällig inszeniert.[21]

20 Diesen Ruf der Toten, der Andrej/Jakov in ihr Reich lockt, beschreibt Lachmann als «eine Umkehrung des Orpheus und Eurydike Mythos» (Lachmann 1998, 490).

21 Ein Überblick zum Genre der Geisterfotografie und deren Schnittstellen zum Film bieten Becker/Korte 2011 sowie Gunning 1995.





30–31 Geisterfotografie: POSLE SMERTI (Evgenij Bauėr, 1915)

Dieser ästhetische Bezug zum okkulten Fotografiegenre zeigt sich in der zweiten Kornfeld-Sequenz deutlicher: Wiederum ‹erscheint› Zoja in ihrer hellen Kleidung überbelichtet und nimmt dieses Mal die für die mediumistische Fotografie typische Position hinter der porträtierten Person, hinter Andrej ein; dabei starrt er für längere Zeit nach oben und regt sich kaum, während im Hintergrund Zoja die Arme um ihn legt und zusätzlich die im Wind wehenden Getreidehalme augenfällig Bewegung anzeigen. Solche ‹geisterphotografischen› Momente wiederholen sich mehrmals, wie etwa in folgender Sequenz gegen Ende des Films (Abb. 30–31): Zoja ist im gleichen Bildraum wie Andrej präsent, hinter ihm positioniert, wobei er sich aber trotz der vermeintlichen Nähe ihr nicht zuwendet. Allein für uns Zuschauer:innen ist die Doppelpräsenz der Toten und des Lebenden sichtbar; eine solche Visibilität ist jedoch nur durch Andrej, der hier als Medium

fungiert, möglich. Neben der Farbigkeit und der Figurenanordnung greift auch das Spiel mit Bewegung und Stillstand geisterphotographische Konzepte auf. Es scheint, als wäre außer Zoja die ganze Einstellung eingefroren. Während Andrej nur, fast unmerklich, seine Augen bewegt, kann Zoja hinter ihm frei gestikulieren. Kaum ist Zoja aus dem Bild verschwunden, beendet Andrejs abruptes Aufschrecken das stillgelegte Bild und versetzt es wieder in Bewegung. Dieses filmische Verfahren, den Bilderfluss anzuhalten, um dadurch den fotografischen Charakter des Mediums zu intensivieren, findet in Posle smerti mehrmals Anwendung.

Indem der Film mit aus der Geisterfotografie entlehnten Strategien von Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit operiert und somit die ihr eigene Ästhetik im Bewegtbild etabliert, befördert Posle smerti auch eine spezifische Form von Zeitlichkeit. Zentral ist die unheimliche Dokumentarizität: Die eingangs erwähnte zeitliche Dimension der Fotografie, die einen Augenblick darzustellen vermag, der das Leben des dargestellten Objekts überdauern kann, wird in der Geisterfotografie gesteigert. Zum Zeitpunkt der fotografischen Aktion war zwar das sichtbare Objekt, oft ein Medium, lebendig, das zweite fotografierte Objekt, die unsichtbare Erscheinung, jedoch bereits tot. D. h. der Moment der Kopräsenz von Medium und Erscheinung ist nie als augenblickliche Situation erfahrbar, sondern nur in der nachträglichen Betrachtung der Fotografie.

Gegen Ende des Films, als sich Andrejs und Zojas Beziehung intensiviert, können sie die visuellen Bedingungen der mediumistischen Fotografie überwinden. So kann Andrej in zwei Szenen kurz vor seinem Tod Zojas Geist ebenfalls sehen, auf ihre halluzinatorische Repräsentation zugehen und mit ihr interagieren. Diese Momente heben sich aber weiterhin durch ihre Färbung von den umgebenden Einstellungen ab. Die Aneinanderreihung der verschiedenen Wahrnehmungswelten wird zunehmend komplexer und kulminiert in der letzten Sequenz, wenn Andrej, seine Tante und Zoja im gleichen – schwarzweißen – Bild versammelt sind. Als Andrej aufschreckt und sich Zoja zuwendet, folgt die Tante seinem Blick, zugleich aber verschwindet Zojas Erscheinung und die Einstellung ist mit einem Mal blau getönt. Die letzte Sequenz zeigt erneut die Komplexität von Darstellungen des Sichtbaren in Posle smerti; sie führt vor, wie durch die gekonnt eingesetzten filmischen und fotografischen Darstellungsmittel die Ambivalenz von Visibilität befördert wird.

Auf diese Weise werden auch die Zuschauenden herausgefordert, das Spiel zwischen den verschiedenen Körperbildern Zojas zu verfolgen, die sich in den Bereichen der natürlichen Materialität, der subjektiven Halluzination oder des Übernatürlichen bewegen. Letzterer Effekt stellt sich ein, als am Ende Zojas Erscheinung selbst für die Tante, die mit Andrej

lebt, konkrete Spuren hinterlässt, wenn diese eine Haarsträhne von Zoja in den Händen des ohnmächtigen Andrej findet. Ähnlich wie in Grezy fungiert hier das Haar der Verstorbenen als Ikone der Unsterblichkeit sowie als Symbol der Todesliebe, das als entfremdetes Sexualobjekt eine Brücke zu einer anderen Welt spannen kann. Die eingangs formulierte «Rivalität zwischen materieller Präsenz des Körpers und dessen immaterieller Repräsenz» (Bronfen 2004, 163) wird in diesem Moment der phantastischen Unentscheidbarkeit aufgelöst.

Der Prozess der Objektivierung und somit Entkörperlichung der Frau wird – im Unterschied zu Grezy und Umirajuščij lebed′ – nun mit den medialen Spezifika und der Kulturpraxis der technischen Medien in der Moderne verknüpft. Die lichtempfindlichen Aufzeichnungsmedien Fotografie und Film können die Tote als ephemere, halbtransparente und somit auch ‹entleiblichte› Figur für den männlichen Protagonisten anschaubar und ‹konsumierbar› machen. Auf der Flucht vor der erotischen Hingabe zur ‹realen› Frau berauscht sich Andrej am fotografisch vermittelten Produkt derselben. Somit erweist sich die Fotografie als ideales Vehikel für das Bestreben des Ästheten, die Bewusstseinswelt gegenüber der Wirklichkeit zu konservieren. Die monochromen Licht- und Schattenwesen des Kinos, die oft zur Zielscheibe der Kinogegner wurden (s. Kap. 1), sind für Andrej die einzige Form zur Realisierung seiner Todesliebe.

4.4 Exkurs. Scheitern des Ästheten an der Objektivierung des weiblichen Körpers

Das Verlangen des Ästheten nach absoluter Schönheit löst jedoch nicht nur in Bauėrs Filmen den tragenden Konflikt der Handlung aus – der Widerstreit zwischen dem natürlichen Körper der Frau und seiner männlichen Imagination (meist realisiert in einer künstlerischen Repräsentation) bildet auch in Filmen anderer Autoren ein zentrales Motiv des Sujets. Abschließend soll daher ein kleiner Exkurs beispielhaft aufzeigen, wie weitere filmische Werke der Zeit die konfliktreiche Konstruktion des weiblichen Körpers verhandeln.

Die Firma des Produzenten Iosif Ermol′ev brachte 1916 gleich drei Filme heraus, in denen jeweils Ivan Mozžuchin die Hauptrolle des Ästheten verkörpert: den Bildhauer in Žizn′ – mig, iskusstvo – večno (Das Leben ist ein Augenblick, die Kunst eine Ewigkeit, Česlav Sabinskij), den Kunstliebhaber in Ženščina s kinžalom (Die Frau mit dem Dolch, Jakov Protazanov) und den Poeten in Niščaja (Die Bettlerin, Jakov Protazanov). Im Gegensatz zu den vorher besprochenen Filmen jedoch

wird am Ende der männliche Liebhaber des schönen weiblichen Körpers sterben.

In Žizn' – mig, iskusstvo – večno erblickt Graf Boleslav, ein Kunstliebhaber, eine außergewöhnliche Skulptur, die ihn stark beeindruckt. Es handelt sich um das Abbild von Irina (Natal'ja Lisenko), einer verheirateten Frau, die, begeistert von der Idee der Unsterblichkeit in der Kunst, einem Bildhauer Modell gestanden hatte. Als Boleslav Irina auf einer Ausstellung kennenlernt, erwacht vor seinen Augen der tote Marmor zum Leben. Kurz darauf beginnt zwischen Irina, dem Modell, und Boleslav, dem Kunstliebhaber, eine Romanze. Dies ist zumindest dem Libretto zu entnehmen (vgl. Anon. 1916b), eine Filmkopie ist nicht überliefert. Als Bildquelle steht lediglich das Filmplakat zur Verfügung (Abb. 32), das auf das fatale Ende der verbotenen Liebesgeschichte verweist: Irina verunglückt bei einer gemeinsamen Kutschenfahrt tödlich, worauf ihr Geliebter Boleslav versucht, die Statue von Irinas Witwer zu erwerben – vergeblich, weshalb der Graf ihn im Streit ermordet. Der Vereinigung mit seiner verstorbenen Geliebten kommt er scheinbar näher, wenn er das schöne Abbild umarmt. Doch diese künstlerische Repräsentation, die eine Verbindung zu Irina aufrechterhalten soll, die allein auf Ähnlichkeit gründet, befriedigt den Grafen nur für kurze Dauer. Denn die Statue funktioniert nun nicht mehr als Ikone der unsterblichen Liebe oder als intermediäres Objekt wie beispielsweise der Haarzopf oder die Porträts in Grezy. Als Boleslav den kalten Marmor umarmt, bekommt er den Illusionsbruch wörtlich zu spüren. Verzweifelt bringt er sich am Fuß der Statue um. Das zu Beginn des Films formulierte symbolistisch-ästhetizistische Konzept der Unsterblichkeit in der Kunst erweist sich für die männliche Hauptfigur, ausgerechnet einen Kunstliebhaber, als fatal.

In Ženščina s kinžalom, der auf dem Drama *Ekaterina Ivanovna* (Leonid Andreev 1912) beruht, spielt Mozžuchin einen Maler, der in seinem Vorhaben, das perfekte Bild zu schaffen, stark der Figur von Glinskij in Umirajuščij Lebed' ähnelt. Wenngleich es sich bei dem Gemälde – es trägt denselben Titel wie der Film: «Die Frau mit dem Dolch» – nicht um eine Darstellung des Todes handelt, sucht auch dieser Maler um jeden Preis das ideale Modell. In Lena (Ol'ga Gzovskaja), die er als Darstellerin bei einem Tableau-vivant-Abend kennenlernt, findet er die lebende, reale Vorlage. Um sie davon zu überzeugen, halbnackt für ihn zu posieren, versucht er sie dazu zu bringen, sich in ihn zu verlieben. Doch je näher die Fertigstellung des Bildes heranrückt, desto mehr distanziert er sich von Lena. Das Gemälde wird zum großen Erfolg und beschert dem Künstler den lang erträumten Ruhm. Als sein Modell jedoch von dem Liebesbetrug erfährt, tötet sie ihn – mit jenem Dolch, mit dem sie posierte. Da



32 Filmplakat von Žizn' – mig, iskusstvo – večno (Česlav Sabinskij, 1916)





33–34 Enthüllung des entstellten Gesichts: NIŠČAJA (Jakov Protazanov, 1916)

keine Kopie von ŽENŠČINA S KINŽALOM überliefert ist, wissen wir nicht, wie die Rivalität zwischen dem lebenden und begehrenden Körper Lenas und dem vom Maler imaginierten und künstlerisch geschaffenen Körper filmisch inszeniert wurde. Im Libretto lässt sich jedoch nachlesen, wie sich hier die weibliche Figur gegen die ästhetische Objektivierung des männlichen Kunstschöpfers wehrt und somit eine Umkehrung des ‹thanatologischen› Narrativs erwirkt. Sein Begehren nach dem weiblichen Körperideal, das unvereinbar ist mit dem ‹natürlichen› (erotischen) der Frau, wird dem Ästheten nun zum Verhängnis.

Der dritte Film, NIŠČAJA, beruht auf der der vokalen Romanze *La pauvre femme* des französischen Lyrikers und Liedtexters Pierre-Jean de Béranger, die in Russland insbesondere durch die musikalische Interpretation des Komponisten Aleksandr Aljab'ev grosse Berühmtheit erlangte. Der alternative Filmtitel PODAJTE CHRISTA RADI EJ (GEBEN SIE IHR UM CHRISTI WILLEN ALMOSEN) verweist auch auf den ursprünglichen Vers Bérangers «Ah! faisons-lui la charité» (Béranger 1839, 134). Die Hauptfigur



35 Das Schleiertuch als modisches Accessoire. Fotografien aus der Frauenzeitschrift *Ženskoe delo*

der Bettlerin (Natal'ja Lisenko), die früher ein Leben als berühmte Schauspielerin genoss, erhält in der Figurenkonstellation des Films einen wichtigen Gegenpart, den Poeten,[22] mit dem sie eine Liebesbeziehung eingeht. Doch das Glück hat ein Ende, als sich die Schauspielerin bei einem Wohltätigkeitsbesuch mit den Pocken ansteckt. Nach der langen Krankheit, die sie in Isolation verbracht hat, verliert sie nicht nur ihre Position am Theater und ihr Hab und Gut (das ihre Gläubiger versteigern), sondern auch ihre Schönheit. Vorsorglich lässt ihr Arzt alle Spiegel im Haus entfernen, sodass die Schauspielerin schließlich ihren eigenen Handspiegel ersteigern muss, um sich anzusehen. Die Enthüllung des entstellten Gesichts wird dramatisch inszeniert (Abb. 33–34): In dem im Fin-de-Siècle-Stil eingerichteten Zimmer, vor einer griechischen Frauenbüste positioniert, lüftet sie den dunklen Schleier und erblickt ihr von der Krankheit gezeichnetes Antlitz im Spiegel. Erschrocken zieht die Schauspielerin das Tuch

22 In der literarisch-musikalischen Vorlage wird der Poet nur in einem Vers erwähnt.



36 Filmische Helldunkelmalerei: NIŠČAJA (Jakov Protazanov, 1916)

wieder über, drapiert es hastig und unbeholfen um Kopf und Schulter und verbirgt ihr Gesicht in den Händen. Das seinerzeit modische Accessoire des Schleiers (vgl. Abb. 35) verliert hier seinen Reiz, die Züge der Frau nur durchschimmern und daher geheimnisvoll wirken zu lassen. Im Film wird dieser Effekt des Schimmerns mittels gekonnter Lichtführung zwar erzielt, der Schleier erhält nun aber die neue Funktion, Hässlichkeit zu verdecken, und symbolisiert gleichsam die Trauer um die vergangene Schönheit.

Es ist auch dieser Schleier, den der Poet fast schon gewaltsam herunterreißt, um endlich das ersehnte schöne Antlitz seiner Geliebten zu sehen. Entsetzt von dem Verlust begeht er, der nach dem ästhetischen Genuss von Schönheit strebt, Selbstmord. An der Gestaltung der Figur des Ästheten sind auch die Mise en Scène und insbesondere die Lichtsetzung beteiligt. Die harte Low-key-Lichtführung dominiert die Einstellung (Abb. 36), als der Poet seine Abschiedsnotiz, einen zweizeiligen Reim, schreibt: «Iz žizni ušla krasota, uchožu i ja» (Die Schönheit ist aus dem Leben geschieden, so gehe auch ich). Das filmische Chiaroscuro sorgt für eine bildkünstlerische Stilisierung der Szene und verleiht dem Poeten etwas Geheimnisvolles, wenn er aus den lichten Bildsegmenten in die dunklen Tiefen des Dekors verschwindet.[23]

Eine solche Lichtführung kann jedoch auch den Effekt einer gewollten Überzeichnung schaffen. Dies wird in den nächsten Einstellungen sichtbar (Abb. 37–38). Nach der Einnahme von Morphium bricht der Protagonist langsam zusammen – vor einer Fensterfront, die den Hintergrund auffällig in geometrische Muster teilt – und sinkt schließlich auf einem

23 Zur Lichtführung in Protazanovs Filmen und dessen Zusammenarbeit mit Mozžuchin vgl. Kap. 15.4.





37–38 Ivan Mozžuchin als Poet: NIŠČAJA (Jakov Protazanov, 1916)

Wolfsfell nieder. Diese Erweiterung des ursprünglichen Liedtextes von Béranger richtet den Fokus auf die männliche Hauptfigur: Die ästhetische Idealisierung der Frau ist ihm vereitelt worden und so muss er schließlich am Verlust des utopischen Bildes zugrunde gehen. Am Ende liegt nicht etwa wie in GREZY oder UMIRAJUŠČIJ LEBEDʹ die getötete Frau am Boden, sondern der die weibliche Schönheit verehrende Mann. Aus einer bildkompositorischen Perspektive betrachtet, handelt es sich in der Selbstmordszene gar um eine Umkehrung der Schlusseinstellung von Bauėrs Ballettfilm (Kap. 4.2.): Die Figur des Poeten verliert sich regelrecht im üppig inszenierten dekorativen Hintergrund mit der exotischen Jagdtrophäe und dem lebhaften Ornament des Teppichs (Abb. 38). Wie das Wolfsfell wird er zu einem Dekor-Objekt, dessen Leben im Dienst der Schönheit genommen wurde.

5 Visionen des schönen enthüllten Körpers *Leda* und TRAGEDIJA LEDY

Im Frühling 1914 kam das Filmdebüt des Schriftstellers Anatolij Kamenskij, TRAGEDIJA LEDY (DIE TRAGÖDIE DER LEDA, 1914) in die Kinos. Die Werbung versprach eine weltweite Sensation, ein tiefgründiges psychologisches Drama, dargestellt von Schauspielern eines Pariser Theaterensembles und der russischen Ballerina Natal'ja Truchanova.[1]

Der Film beruht auf *Leda*, einer Erzählung (1906) und einem Theaterstück (1907)[2] von Kamenskij, die die Erschaffung eines Neuen Menschen durch ein neues körperliches Bewusstsein zum Thema haben. Diese Vision wird von der weiblichen Figur Leda verkörpert, die die Befreiung des Menschen von sozialen Zwängen zu ihrem Ziel erklärt. Während ihr Ehemann diesem Anliegen in seinen theoretischen Schriften nachgeht, übt Leda die Vision praktisch aus: Völlig der natürlichen Schönheit hingegeben, ignoriert sie jegliche moralischen Schranken und empfängt ihre Gäste zuhause nackt. Doch entgegen mancher Erwartung des zeitgenössischen Publikums begehrt Leda nicht etwa eine körperliche Beziehung, sondern insistiert auf eine geistige und intellektuelle Verbindung mit den Menschen. Erzählung und Bühnenstück enden relativ harmlos mit der Wegweisung eines männlichen Gastes durch Leda, im Film TRAGEDIJA LEDY hingegen führt der Kult um den schönen Körper Leda in den Tod, worauf die Erweiterung des Titels hindeutet.

Nach dem mehrmaligen Verbot der Bühnenversion findet Kamenskij 1914 in Paris einen Partner zur Verfilmung seiner skandalumwitterten Erzählung. Die eigentliche Beteiligung des Schriftstellers ist unklar, es ist aber davon auszugehen, dass er nicht alleine die Regie übernahm, sondern in erster Linie als Drehbuchautor mit mehr oder weniger großem Einfluss auf die künstlerische Ausführung beteiligt war.[3] Der Film gilt als verschol-

1 Vgl. etwa die Werbeanzeigen in den Zeitschriften *Kine-žurnal* und *Sine-fono*. In den russischen Quellen werden die Namen des weiteren Schauspielstabs nicht genannt, der Katalog von Chirat, herausgegeben von der Cinémathèque française, nennt die Schauspieler Henry Roussell und Jean Toulot (vgl. Chirat 1995, Eintrag Nr. 03827). Laut dieser Quelle kam der Film erst 1916 heraus; eine mögliche Erklärung wäre eine Verzögerung aufgrund von Zensurmaßnahmen.

2 Das Theaterstück wurde 1907 publiziert, doch wahrscheinlich erst sechs Jahre später uraufgeführt. Eine Publikation von 1907 ist mit dem Hinweis versehen, dass das Theaterstück von der Zensurbehörde nicht für öffentliche Vorführungen genehmigt sei – nur für private ohne Kartenverkauf (vgl. Kamenskij 1907).

3 In einigen russischen Quellen wird als Regisseur ein gewisser G. Bourgeois (G. Buržua)

len, jedoch stehen aufgrund des skandalösen Themas und der entsprechend großen Resonanz in der Presse relativ viele Quellen für eine Rekonstruktion zur Verfügung.

Wenngleich Kamenskij bereits ab spätestens 1913 vereinzelt als Drehbuchautor mit verschiedenen Produktionsfirmen zusammengearbeitet hatte (vgl. Korotkij 2009, 174), stellt TRAGEDIJA LEDY den eigentlichen Beginn seiner Kinokarriere dar. Nach dem Dreh in Frankreich begann er als Autor und Regisseur in der Firma A. Taldykin & Ko zu arbeiten, wo er – die Thematik der modernen Beziehung weiterführend – das Melodrama LJUBOVNYJ MASKARAD (LIEBESMASKERADE, 1914) realisierte, ein sogenannter «Problemfilm» über eheliche Treue und Eifersucht (vgl. Višnevskij 1945, 43), bevor er schließlich Ende des Jahres 1914 die Leitung der Literaturabteilung bei einer der erfolgreichsten Firmen abseits der Kinometropolen Moskau und St. Petersburg übernahm, nämlich bei G.I. Libken in Jaroslawl.

Das Ziel dieses Kapitels ist jedoch nicht allein die Rekonstruktion von Kamenskijs Debüt, vielmehr sollen im Folgenden der Film und die Entstehungsgeschichte von *Leda* mit ihren mehrfachen medialen Übersetzungen Ausgangspunkt für zentrale Fragestellungen zur Visualisierung von utopischen Körpern im frühen russischen Kino sein. Denn gerade der ideale, ‹schöne› Körper erscheint in den Filmen ebenso wie im Denken über den Film als populäres Motiv und als theoretische Reflexionsfigur, die das Medium Film in ein intermediales Spannungsfeld zwischen (Performance-)Kunst, Literatur und Fotografie einschreibt.

Wie im vorherigen Kapitel zu Bauėrs ‹thanatographischen› Filmen besprochen, wird in zahlreichen Melodramen (wie auch in Komödien) die Sehnsucht nach dem Ideal des schönen Körpers zum Hauptkonflikt der Handlung. Ein besonders beliebtes Motiv war die Beziehung zwischen Künstler und weiblichem Modell *(naturščica)*, da es die dramaturgische Einbindung des meist halbentblößten Körpers in den Film ermöglichte und gleichzeitig dessen Darstellung in den visuellen Medien metapoetisch verhandelte. Doch während in den meisten Fällen die Frau als Kunstfigur im Vordergrund steht, genauer die Entmaterialisierung ihres Körpers, gibt es eine Reihe von Filmen, die die menschliche Physis und damit den nackten Körper in den Mittelpunkt stellen. Dies geschieht ansatzweise bei ŽENŠČINA S KINŽALOM (DIE FRAU MIT DEM DOLCH, Protazanov,

genannt (vgl. Višnevskij 1945, 50). Einen weiteren Hinweis auf die Produktionsgeschichte finden wir in einem in Paris aufgesetzten Vertrag zwischen Anatolij Kamenskij und Natal'ja Truchanova vom 29. Januar 1914, in dem sich letztere als Schauspielerin für den Film verpflichtet. Zudem wird ein gewisser Herr Janin genannt, der für die Ausführung verantwortlich gewesen sein soll (vgl. Kamenskij/Truchanova 1914).

1916), bei dem der alternative Titel des Films, OBNAŽENNAJA (DIE HÜLLENLOSE), die Nacktheit der weiblichen Figur betont. Erwähnenswert ist auch ein weniger bekanntes, aber durchaus interessantes Beispiel: RACHIL′ oder KRASAVICA-NATURŠČICA (RACHIL′ / DIE SCHÖNHEIT – DAS MODELL, A. Arkatov, 1912), ein Melodrama, in dem die Tochter einer patriarchalischen jüdischen Familie nackt für ihren Liebhaber, einen christlichen Bildhauer, posiert, was nicht nur zum Bruch mit der Familie, sondern auch zum tragischen Ende für beide Liebenden führt.

Im vorliegenden Fallbeispiel, TRAGEDIJA LEDY, erhält der schöne nackte Körper jedoch eine Bedeutung, die über die dramaturgische Funktion hinausgeht, indem er zum ästhetischen Schlüsselkonzept einer neuen Menschheit erhoben wird. In Kamenskijs Film, der durchaus auch auf die erotischen Interessen des Publikums ausgerichtet ist, verdichten sich zahlreiche zeitgenössische Diskurse und kulturelle Praktiken rund um den menschlichen Körper, über einen neuen emanzipierten Frauentypus sowie über die ästhetische Bedeutung des (nackten) Körpers, die gleichsam mit Modellen aus der Malerei und Bildhauerei verwoben und auch in verschiedenen Untergattungen der performativen Kunst anzutreffen waren.

Die Visionen eines idealen Menschen wurden nach der Jahrhundertwende auch mit der Vorstellung einer ästhetischen Nacktheit konfiguriert. Der Neue Mensch sollte schön sein und sich idealerweise seiner Hüllenlosigkeit nicht schämen. Im Gegenteil figurierte der nackte Körper im Kontext der Wiederentdeckung der Antike und der Blüte zahlreicher körperreformatorischer Bewegungen als die Ur-Form des Menschen schlechthin und implizierte somit auch Werte wie Reinheit und Wahrheit. Vor diesem Hintergrund etablierte er sich in den späten 1900er-Jahren in Russland zu einer ästhetischen Schlüsselfigur, die den Körper in einen breiten kunstästhetischen sowie kulturgesellschaftlichen Diskurs einschrieb.

Doch die Rezeption von nackten oder wenig bedeckten Körpern in filmischen Darstellungen erwies sich trotz dieses ideologischen Hintergrunds als problematisch. Dabei geht es nicht nur um jene gesellschaftlichen Vorstellungen, die die Zurschaustellung von nackten Körpern als unsittlich werten, zentral ist auch die Rolle der zahlreichen Bildpraktiken, die die Verbreitung von Aktbildern aus dem erotischen oder pornografischen Genre rasant vorantrieben. In der Mitte des 19. Jahrhunderts änderte sich mit der Einführung der Fotografie, nicht zuletzt der Stereoskopie, sowie der Verbreitung zahlreicher anderer optischer Geräte der Zugang zu lebensechten Bildern nackter Körper dramatisch. Bald wurden Aktdarstellungen zum Inbegriff einer neuen, auf Sensation ausgerichteten Mas-

senunterhaltung, die mit der Einführung des Kinematographen ein neues Seherleben und eine neue Form von Schaulust[4] versprach.[5]

In diesem Zusammenhang ist anzufügen, dass die Marginalisierung von TRAGEDIJA LEDY in filmhistorischen Studien, besonders in der Sowjetunion,[6] nicht allein auf das Fehlen einer Filmkopie zurückzuführen ist. Die (sowjetische) Etikettierung von Kamenskijs literarischem Werk und insbesondere der vorliegenden Verfilmung als pornografisch[7] versperrte vermutlich den analytischen Blick auf die Hauptfigur und die filmische Inszenierung ihres Körpers im Kontext der Zeit.

Um Nacktdarstellungen für ein bürgerliches Publikum, das in die Unterhaltungsindustrie integriert werden sollte, konsumierbar zu machen, musste der Kunstanspruch des Mediums gewährleistet werden. In der Literatur, in der Fotografie, im Theater sowie im Film griffen die Künstlerinnen und Künstler auf verschiedene Strategien der Nobilitierung des nackten Körpers zurück, modifizierten diese oder entwickelten neue. Dies ist auch in allen medialen Aufbereitungen von *Leda* zu beobachten. Im ersten Teil der folgenden Fallstudie wird daher die mediale Genealogie des Films stehen, also die Frage nach der Etablierung eines schönen ent-

4 In der Filmwissenschaft wird mit Schaulust *(visual pleasure)* zuerst das reine Vergnügen oder die reine Lust am Schauen (egal welchen Bildinhalts) definiert. Dies kann verschieden begründet sein, als Lustersatz, Befriedigung von Schadenfreude oder als ästhetischer Genuss. Hervozuheben ist, dass es sich auch um einen Schlüsselbegriff der Kinodebatten des frühen Stummfilms handelt. Bei Walter Serner (1913) etwa bedeutet Schaulust «zum einen die Sensations- und Erlebnisbedürfnisse breiter Bevölkerungsschichten, die sie im Kino zu befriedigen suchen, und zum anderen die neue mediale Dynamik der visuellen Reize» (vgl. Holzmann 2001, 20). Der deutsche Begriff der Schaulust weist auch Verbindungen zur Psychoanalyse auf. Sigmund Freud entwickelt den Begriff um 1910, als sich das Kino als bedeutende kulturelle Institution und Kunstform in Europa und Russland etablierte (vgl. Brockmann 2010; Schlüpmann 1990).

5 Die Bedeutung des erotischen oder pornografischen Genres als Teil des ‹Attraktionskinos› (Gunning 1986) wurde im russischen Kontext kaum untersucht. Eine Ausnahme bildet Michajlov, der die Rolle des sogenannten *Parižskij žanr* (Pariser Genre) im frühen russischen Kino bespricht (vgl. Michajlov 2003, 237–250). Eine interessante Reflexion dieses Themas findet sich im russischen Gegenwartskino: Der Regisseur Aleksej Balabanov erzählt in PRO URODOV I LJUDEJ (RUS 1998) den Umbruch von der Fotografie zum Film anhand der Produktion von Nacktbildern resp. -filmen und entfaltet davon ausgehend auch Themen wie Schaulust oder Doppelmoral. Indem der Regisseur die Handlung im St. Petersburg des ausgehenden 19. Jahrhunderts ansiedelt, verknüpft er gleichsam den Anfang der Moderne, ihre Fragen der Ästhetik und Ethik, mit der Medienrevolution.

6 Vgl. u. a. Graščenkova 2005; Ginzburg 2007.

7 Die Reduzierung des Films auf die erotische oder gar pornografische Attraktion, die Darstellung des nackten Frauenkörpers, wird auch in der Filmografie von Venjamin Višnevskij aufgenommen. In seiner Katalogisierung wird TRAGEDIJA LEDY als Drama, beruhend auf dem gleichnamigen pornografischen Bühnenstück von Kamenskij, aufgelistet (vgl. Višnevskij 1945, 50).

hüllten Körpers im Kontext der Literatur und Bühnenkultur des frühen 20. Jahrhunderts.

Das skandalöse Darstellungspotenzial des nackten Körpers erreichte jedoch – etwa im Gegensatz zu Literatur und Malerei – auf der Bühne und dann auch im Film mit seinen lebensechten Bildern eine neue Brisanz. Im zweiten Teil wird daher untersucht, wie der Film TRAGEDIJA LEDY die Hauptfigur in Szene setzt und ihre körperliche Repräsentation künstlerisch aufwertet. Womit schließlich auch die Leitfrage in den Vordergrund rückt: wie das Kino als Schau-Dispositiv zu Beginn einer neuen Epoche, als das Medium institutionalisiert wurde und sich dem bürgerlichen Publikum annäherte, den nackten Körper in das Spannungsfeld zwischen Schaulust und ästhetischem Kunstverständnis integriert.

5.1 Sublimierung des nackten Körpers in der Literatur und auf der Bühne

Literarische Konfigurationen

Anatolij Kamenskij machte in der nackten Hauptfigur ein Ideal fest, eine moderne Heldin, die im Sinne Nietzsches als Übermensch gegenüber dem Spießbürgertum auftritt. Trotz der zeitgenössischen Kritik, die die Erzählung und später auch das Stück und den Film für reine Erotik oder gar Pornografie hielt, gab es Stimmen, die der Philosophie Kamenskijs folgten und Leda als einen neuen, emanzipierten Frauentypus identifizierten. So auch der Literaturkritiker und Schriftsteller Nikolaj Abramovič, der, offensichtlich begeistert von der Wahl des Themas, voller Pathos von der «duchovno-telesnogo cvetenija» (geistig-körperlichen Blüte) und deren literarischer Umsetzung schreibt:

> Своей ‹Ледой› он как бы раздвинул покровы *над первым моментом сказочного осуществления* и показал то очаровывающее, что есть уже сама непосредственность жизненных проявлений в новой осуществляющей полосе существования. […] Еще солнечной поэмы существования нет. Но Леда уже ходит нагая. *(Abramovič 1909, 105; Herv. i. O.)*[8]

Damit reiht sich Kamenskijs Werk in eine Gruppe von literarischen Texten ein, die einen Neuen Menschen entwerfen, der gekoppelt mit einem befrei-

8 Mit seiner ‹Leda› hat er gleichsam die *über dem ersten Moment der märchenhaften Umsetzung* liegenden Schleier gelüftet und den Zauber gezeigt, der in der Unmittelbarkeit des lebendigen Ausdrucks in der neuen sich etablierenden Daseinsweise liegt. […] Ein gepriesenes Gedicht über das Dasein gibt es noch nicht. Aber Leda bewegt sich bereits nackt. (Übers. d. V.)

ten körperlichen und sexuellen Bewusstsein unter anderem die Geschlechterverhältnisse in Frage stellt. Als Schlüsselroman dieser Gruppe gilt *Sanin* (1902, erweitert 1907) von Michail Arcybašev. Die sexuell freizügige, fast pornografische Erzählung sorgte gleichermaßen für einen Skandal wie auch für Begeisterung über den schönen Körper des Titelhelden. Dieser und weitere Texte von Arcybašev, aber auch die literarischen Werke von Anastasija Verbickaja, Evdokija Nagrodskaja und Kamenskij wurden als Lebensratgeber gelesen, die mit ihren thematischen Schwerpunkten so etwas wie eine «praktičeskaja ėstetika neonaturalizma» (anwendbare Ästhetik des Neonaturalismus) entwickelten (Binova 2003, 36). Dies zeigte sich auch in der zeitgenössischen Rezeption: Von Interesse waren nicht Fragen der literarischen Richtung oder des Stils, sondern die gefährliche Wirkungskraft der Texte, die zum bestimmenden Diskussionspunkt in der Kritik wurde.[9]

Verbunden mit der künstlerischen Suche nach einer neuen Sprache für Körperlichkeit wurden die Sexualität betreffenden Themen auch in den elitären literarischen Kreisen zu einem zentralen Anliegen. Maßgeblich mitverantwortlich für diese neue Freizügigkeit waren die Debatten um die Neue Frau. ‹Frauenthemen› wie Prostitution oder Abtreibung wurden in Soziologie, Medizin und Rechtslehre verhandelt und führten so zu einer Lockerung von sexuellen Tabus in der Schriftsprache (vgl. Costlow 1993; Städtke 2011, 250 f.). Dieser Tabubruch entwickelte sich interessanterweise zu einem kurzzeitigen Berührungspunkt zwischen den literarischen Fronten, Städtke spricht von paradoxen Wechselwirkungen zwischen Elite und Massenkultur (vgl. ebd., 252).

Erwähnenswert ist, dass bereits vor der Populärwerdung des «problema polov» (Problems der Geschlechter), die Gračeva auf die Periode 1907–1910 ansetzt, sowohl die biologischen, ‹natürlichen› Bedürfnisse des menschlichen Körpers als auch Fragen der Psychologie und Psychopathologie die Kernthematik von Kamenskijs frühen Werken bildeten (vgl. Gračeva 2005, 147). Diese Ideen führte der Autor – angeregt auch durch den Erfolg von *Leda* – in seinen literarischen Werken *(Četyre*, 1907; *Ljudi*, 1908*)* sowie in dem öffentlichen Vortrag «O svobodnom čeloveke» («Über den freien Menschen», 1910) weiter.[10]

9 1908 berichteten etwa die Zeitungen von der Entdeckung einer *liga svobodnoj ljubvi* (Liga der freien Liebe), die den literarischen Helden Sanin zum Hauptideologen erklärten und die Schriftsteller Arcybašev, Kamenksij und Michail Kuzmin zu den Evangelisten. Die Zeremonien sollen von sektenhaften Tanzriten und Vorträgen von Werken der Evangelisten begleitet worden sein (vgl. Boele 2009, 121).

10 Der im März und April 1910 in Moskau, Charkow und Kiew gehaltene Vortrag wurde im selben Jahr publiziert (vgl. Kamenskij 1910). Die Schriftstellerin und spätere Drehbuchautorin Anna Mar wohnte der Veranstaltung in Charkow bei und formulierte ihre Begeisterung in einem Brief an Kamenskij (vgl. Mar 1910).

Der Vortrag beruht auf einer Zusammensetzung von Fragmenten aus seinen Prosatexten, ergänzt mit Ideen aus der Philosophie und Psychoanalyse. Den roten Faden in Kamenskijs Ausführungen bildet der Anspruch auf Reinheit und Wahrhaftigkeit. Sich selbst als Prophet stilisierend, führt er einen Diskurs der Aufrichtigkeit *(iskrennost')*, die nicht nur die Kunst, sondern alle Lebensbereiche durchdringen soll.[11] Doch um ein solche Aufrichtigkeit zu erfahren, muss das Schamgefühl abgestreift werden; diese Idee kommt auch in Kamenskijs verschiedenen Leda-Werken zum Ausdruck. Die filmische und literarische Hauptfigur tritt als sein weibliches Alter Ego auf, das den Anfang einer neuen Menschheit voraussagt.

Interessanterweise geht es gerade bei *Leda* nicht nur um eine Enttabuisierung, sondern auch um eine neue Ästhetisierung des Körpers, die in der Literatur der Dekadenz zu beobachten ist und sich durch eine ‹Sublimierung des Amoralischen› auszeichnet. Aage Hansen-Löve führt in dieser Diskussion die Schönheit als zentrale Kategorie ein:

> Die Radikalisierung der Nietzscheanischen Idee des Übermenschen bei den russischen Dekadenten der Neunziger Jahre bezieht ihre Legitimierung aus einer alles ‹rechtfertigenden› und ‹emanzipierenden Schönheit›: einer autonom gesetzten Ästhetizität, die jenseits aller Moral zu gelten hat.
>
> *(Hansen-Löve 1991, 178)*

Unnahbarkeit, Kälte, Emotionslosigkeit, Autonomie, absolute Freiheit sind alles Merkmale, die Kamenskijs Leda charakterisieren und die Hansen-Löve als wesentliche Elemente einer negativen Ästhetik bespricht, die strategisch in das Feld des Erhabenen verlagert wird (vgl. ebd.). Auf diese Weise wird nicht nur der Begriff der Schönheit aus dem bürgerlichen Kunstverständnis enthoben und mit neuen Qualitäten konfiguriert, eine solche Strategie erlaubt auch, wie in *Leda* zu beobachten ist, eine Freilegung des nackten (fleischlichen) Körpers und gleichsam dessen Ästhetisierung.

Die Einführung des nackten Körpers auf die Bühne

Die Strategie der ‹Sublimierung des Amoralischen› mit dem Ziel der absoluten (physischen) Freiheit lässt sich nur bedingt in visuelle Medien überführen. Weniger die Malerei, dafür aber die Fotografie, der Film und auch die performativen Künste (Theater und Tanz eingeschlossen) mussten sich mit der lebensechten und unmittelbaren Körperlichkeit der Aktdarstellungen auseinandersetzen – eine Herausforderung für Kunstschaffende wie

11 «Prorok – ėto iskrennost'» (Der Prophet ist die Aufrichtigkeit) (Kamenskij 1910, 30 f.). Zum Diskurs der Aufrichtigkeit im russischen Literaturkontext dieser Periode vgl. Boele 2014.

Rezipierende. Entscheidend für die Etablierung des nackten Körpers in einer breiten visuellen Kultur waren die um 1900 aufkommenden Bewegungen der Körperkultur und der damit verbundene freie Tanz (in all seinen Variationen). Sie schufen eine wichtige Grundlage, um den baren Körper aus neuer Perspektive zu betrachten, als zivilisiert und daher weniger problematisch. Körperkultur, als eine Form physischer Disziplinierung verstanden, die Merkmale wie Gesundheit, Widerstandsfähigkeit, Kraft und Ausdauer impliziert, kam in Russland später als in Westeuropa oder in den USA als einflussreiche Bewegung auf. Dennoch war die russische Intelligenzija Ende der 1900er-Jahre über die neuen Gruppierungen und Tendenzen durchaus im Bilde. Während die russischen Körper- und Schönheitsratsgeber Darstellungen und Beschreibungen des nackten Körpers nach wie vor vermieden, nahmen etwa die ausländischen und ins Russische übersetzten Handbücher in verschiedenem Maße auch die Nudismus-Bewegung auf.[12] 1912 wurde beispielsweise der in Deutschland populäre Sammelband *Körperkultur – aber wie und warum. Ein Ratgeber für Jedermann* (Vogt 1909) ins Russische übersetzt (Vogt 1912), inklusive einem Essay von Robert Ungewitter, Vorkämpfer des Nudismus, dessen frühe Schriften bereits eine ‹rassenbiologische› Auseinandersetzung mit dem Körper aufwiesen.

Fragt man nach dem kulturgesellschaftlichen Verhältnis zum nackten Körper in Russland, darf nicht vergessen werden, dass Nacktheit gerade in den elitären, intellektuellen Kreisen mit der bäuerlichen Lebenswelt assoziiert wurde. Der nackte Körper galt, mit dem Topos der Fruchtbarkeit verbunden, als wesentlicher Bestandteil volkstümlicher Riten auf dem Lande, wie etwa des Sommersonnenwende-Festes ‹Ivan Kupala› (vgl. Kon 1997, 64–67; Stüdemann 2008, 63).

Die Akzeptanz (halb-)entblößter Körper auf großen und kleinen Bühnen – abgesehen von spezifischen Darbietungen wie ‹Menschen-Attraktionen› (z. B.. ‹Freak-Shows› oder Völkerschauen) oder geschlossenen erotischen Schaustellungen – war in einem großen Maße auch der Popularisierung des freien Tanzes zu verdanken. Die moderne Bewegung, die auch als körperreformatorische verstanden wurde, brachte zwar nicht den explizit nackten Körper auf die Bühne, trug aber zweifellos zum Verständnis für zunehmend freizügige Präsentationen bei.

Isadora Duncan, die heute als Erfinderin des modernen Ausdruckstanzes gilt, schreibt in ihrem Manifest *Dance of the Future* von 1903, das im

12 Als Beispiel für ein russisches Handbuch zu Gesundheit und Schönheit des Körpers dient Potapova 1910. Übersetzte Ratgeber, die den nackten Körper in Zusammenhang mit Körperhygiene und Körpertraining bringen, sind: Edvards 1910; Olimpiec 1909. Vgl. dazu auch Stüdemann 2008, 60 f., und Kelly 2001, 174–180.

selben Jahr auf Deutsch und 1907 auf Russisch erschien, die Nacktheit in einen Zivilisationsprozess ein:

> The movements of the Savage, who lived in freedom in constant touch with Nature were unrestricted, natural and beautiful. Only the movements of the naked body can be perfectly natural. Man, arrived at the end of civilization, will have to return to nakedness, not to the unconscious nakedness of the Savage, but to the conscious and acknowledged nakedness of the mature Man, whose body will be the harmonious expression of his spiritual being. And the movements of this Man will be natural and beautiful like those of the free animals. *(Duncan 1903, 13f.)*[13]

Einerseits grenzt sie ihr Konzept des nackten Menschen von einem primitiven ab – es gehe um eine bewusste und auch intendierte Nacktheit – andererseits wird die Schönheit des Tanzes wieder an eine primitive Form zurückgebunden, an die der freien, wilden Tiere. Damit der Tanz wieder zur hohen Kunst erhoben wird – Duncans zentrales Anliegen – muss auch der Körper befreit, sprich durch die Nacktheit veredelt werden:

> The noblest in art is the nude. This truth is recognized by all, and followed by painters, sculptors and poets; only the dancer has forgotten it, who should most remember it as the instrument of her art is the human body itself. *(Duncan 1903, 19)*

Ganz nackt tanzte Duncan nicht, doch sie befreite die Tänzerin vom Korsett: Nur in eine Tunika gekleidet, verzichtete sie auf Strumpfhosen und Spitzenschuhe. Die baren Arme, Beine und Füße sowie das Kostüm aus leichtem Stoff, unter der sich der Körper abzeichnete, sorgten für Aufruhr – auch beim russischen Publikum, als sie 1904 in St. Petersburg das erste Gastspiel gab.[14] Während die einen Duncan der Pornografie und Dekadenz beschuldigten, sahen gerade Intellektuelle wie der Philosoph Vasilij Rozanov oder die Schriftsteller Andrej Belyj und Aleksandr Blok in ihrem Auftritt den Anfang einer neuen Vorstellung von Zivilisiertheit (vgl. Sirotkina 2012a; Kasatkina 1992, 140–145).

Die Idee des schambefreiten Sehens

Beeindruckt von der Philosophie und Ästhetik des freien Tanzes zeigte sich auch der Dichter und Kritiker Maksimilian Vološin, der bereits 1904 in mehreren Essays über die Verbindung von Tanz und neuem Körperbewusstsein schrieb (vgl. Muratova 1976, 162). Unter anderem gründend auf

13 Für die russische Übersetzung vgl. Dunkan (Duncan) 1908, 8.
14 Zu Duncans Tourneen in Russland vgl. ausführlich Kasatkina 1992.

den Erfahrungen seiner mehrfachen Aufenthalte in Westeuropa (großenteils in Paris) in den 1910er-Jahren, beschäftigte er sich in den Essays «O nagote» («Über Nacktheit», 1914) und «Lico, maska i nagota» («Gesicht, Maske und Nacktheit»)[15] mit der Bedeutung der Nudität in Russland. Um die normativen Vorstellungen über sie zu diskutieren, führt er folgende Anekdote an:

> Дарвин спросил дикаря Огненной Земли, как ему не холодно голому, когда идет снег и он — Дарвин – промерз в шубе. Дикарь ответил вопросом: – А твоему лицу холодно? – Нет. – А у меня везде лицо.
> То же самое он должен бы был ответить, если б его спросили, почему ему не стыдно наготы. Мы стыдимся своего тела только потому, что не чувствуем его лицом. Лицо вовсе не связано с определенной областью тела. Оно может странствовать. Лицо греческих атлетов – это торс. *(Vološin 1914, 37)*[16]

Um die normative Idee des nackten Körpers zu hinterfragen, führt Vološin das oppositionelle Begriffspaar ‹Körper/Gesicht› an. Damit demonstriert er, wie im Wandel verschiedener kultureller Paradigmen die Vorstellung von Nudität und die mit ihr assoziierten Körperzonen eben auch veränderlich ist (vgl. ebd.).

Ähnlich wie die Griechen über Tanz, Sport und Volksspiele den Kult der Nacktheit *(kul't nagoty)* entwickelten, soll für Vološin auch die gegenwärtige Gesellschaft sich auf den Körper zurückbesinnen:

> Это тот путь, который естественно приводит к тому, что не голова только, не руки, а все тело становится Лицом человека, все тело целиком становится зеркалом его духа. Но от этих возможностей нас пока отделяет как бы непроницаемой стеной – стыд. *(Vološin 1988b, 403 f.)*[17]

15 Vološin 1988b. Der Essay wurde anfangs der 1910er-Jahre geschrieben, das genaue Datum ist nicht bekannt.

16 Darwin fragte den Ureinwohner aus Feuerland, wieso es ihm nicht kalt sei, obwohl es schneie, und er – Darwin – sogar im Pelzmantel bereits durchgefroren sei. Der Ureinwohner antwortete mit einer Frage: ‹Ist denn deinem Gesicht kalt?› – ‹Nein.› – ‹Ja, und ich habe überall Gesicht.›
Das Gleiche hätte der Ureinwohner wohl geantwortet, wenn er gefragt worden wäre, ob er sich nicht für seine Nacktheit schäme. Wir schämen uns für unseren Körper nur, weil wir ihn nicht als Gesicht fühlen. Gesicht ist überhaupt nicht an einen bestimmten Bereich des Körpers gebunden. Es kann verschiedene Stellen einnehmen. Das Gesicht der griechischen Athleten ist der Torso. (Übers. d. V.)

17 Dies ist der Weg, der auf natürliche Weise dazu führt, dass nicht nur Kopf und Hände, sondern der ganze Körper Antlitz des Menschen wird, der Körper in seiner Gänze wird Spiegel seines Geistes. Von diesen Möglichkeiten trennt uns aber noch, wie eine undurchdringliche Mauer, die Scham. (Übers. d. V.)

Um die Scham zu überwinden, sollen gesellschaftliche Normen überwunden und ein neues Körperbewusstsein erreicht werden. Als wichtigste Kunstform und physische Aktivität nennt Vološin den Tanz:

> Танец же при том методе постепенного осмысливания всех простейших движений тела, какой применяется здесь, является постепенным развитием лица всего тела. И поскольку он является правдивым, чистым и искренним – он требует наготы. И стыд наготы будет исчезать по мере того, как будет возникать самосознающее лицо всего тела – т. е. маска тела. *(Ebd. 404)*[18]

Auch wenn Vološins Konzeption einer Ästhetik des nackten Körpers mit jener Anatolij Kamenskijs im Widerstreit liegt – Vološin verwirft explizit Kamenskijs *Leda* (Vološin 1914, 35) –, so vereint beide die Idee des schambefreiten Sehens, das auf einem neuen ästhetischen Empfinden gründet.

Kamenskij formuliert diese Idee in der Erzählung und im Theaterstück *Leda* in einem Schlussmonolog. Leda spricht darin ihren Gast Kedrov an und hält eine Rede, die den nackten Körper in ein ästhetisches Konzept verwandelt:

> Запрятали тело в полотняные, шелковые мешки, опошлили его альковом, сделали предметом запретного, низменного любопытства. А потом умирают от испуга при виде женщины, объявившей войну мещанам и ханжам. Почему вы все молчите, Кедров? Будьте же наконец свободны. Не отводите глаз. […] И все вы любите один процесс раздевания, а не любовь. Отсюда – и стыд, и мещанское лицемерие, и ханжество. Помните, Кедров, что только мужчина будет виноват в том, что на земле навеки умрет любовь, что она выродится в мелкое уличное любопытство и перестанет быть великой тайной и великим культом. Ну, меценат, давайте чокнемся за великий культ и за моего будущего … сообщника, за нового, мудрого и свободного человека. А теперь вам нужно отправляться домой. Пожалуйста, хорошенько захлопните за собою дверь.
>
> Леда спрыгнула на пол, лениво потянулась, и Кедров снова увидел ее всю, с головы до ног, голую, ослепительную, недоступную, как мечта. *(Kamenskij 1914a, 246–248)*[19]

18 Der Tanz dient mit der hier verwendeten Methode der schrittweisen Konzeptualisierung aller einfachsten Körperbewegungen der allmählichen Entwicklung eines Antlitzes des gesamten Körpers. Und da er wahrhaftig, rein und aufrichtig ist, erfordert er Nacktheit. Und die Scham der Nacktheit wird verschwinden, wenn ein selbstbewusstes Antlitz des ganzen Körpers entsteht – d.h. die Körpermaske. (Übers. d.V.)

19 Der Körper wurde unter Leinen und Seide verborgen, durch Bettnischen ins Gemeine herabgezogen und zum Gegenstand verbotener, niederer Neugier gemacht. Und dann

Leda erklärt sich selbst zur Visionärin, Botschafterin für eine neue Liebe und einen neuen Körperkult. Wobei sie gerade den Prozess des Entkleidens problematisiert («Vse vy ljubite odin process razdevanija, a ne ljubov′»), der in der Gesellschaft mit Neugier und Scham besetzt ist. Damit wird auch ein neuer Rezeptionsmodus angestrebt: Die Betrachtung des hüllenlosen Körpers soll nicht voyeuristisch konnotiert sein, sondern einen Akt der Befreiung darstellen. Die Szene spiegelt aber auch eine zentrale künstlerische Strategie wider, die besonders in Theater und Film zum Tragen kommt: Das Publikum wird zur distanzierten Betrachtung, zur Kontemplation des Aktes aufgerufen, während zugleich die visuelle Attraktion des Körpers in den Vordergrund gestellt wird. Diese Gleichzeitigkeit von Rede und Präsenz ist im literarischen Text nicht möglich.

Pose plastique und Nackttänzerinnen

Doch ist es nicht nur die Bewegung des modernen Ausdruckstanzes im engeren Sinne, durch die der (halb) entblößte Körper auf der Bühne eingeführt wurde, das Wachsen des gesellschaftlich-kulturellen Interesses am nackten Körper ging auch mit der Rezeption der neuen exotische Tänze einher. Im Kontext der Exotismus-Welle, die am Ende des 19. Jahrhunderts einsetzte und sich vor allem in der bildenden Kunst und Literatur niederschlug, erschienen in den 1900er-Jahren auch verschiedene Formen des exotischen Tanzes in Russland. Sie stellten ein neues und zu Duncans Modell der Antike komplementäres Körpermodell dar (vgl. Brandstetter 1995, 207 f.). In Solonummern in Cabarets, aber auch in den spektakulären Aufführungen der *Ballets Russes* traten Odalisken, Bajaderen, indische Tempeltänzerinnen oder Javatänzerinnen auf. Das neue Körper- und Bewegungsbild einer fremden Kultur brachte neue Reize: Die Darstellung des Zweideutigen, Erotischen und Fremdartigen nahmen die modernen Tänzerinnen wie Olga Desmond, Maud Allan und Ida Rubinštejn in ihre Solostücke auf.

Besonders viel Aufsehen erregte Rubinštejn 1908 mit ihrem berüchtigten *Tanz der Sieben Schleier* in einer Aufführung von *Salome* nach Oscar

zittert man vor Angst beim Anblick einer Frau, die den Philistern und Heuchlern den Krieg erklärt hat. Warum schweigen Sie die ganze Zeit, Kedrov? Seien Sie doch endlich frei! Schauen Sie nicht zur Seite! […] Ihr alle liebt doch nur den Prozess des Entkleidens, nicht die Liebe. Daher rühren Scham, spießbürgerliche Heuchelei und Bigotterie. Vergessen Sie nicht, Kedrov, dass nur der Mann dafür verantwortlich sein wird, dass die Liebe auf Erden für immer sterben wird, dass sie zur platten öffentlichen Neugierde degeneriert und aufhören wird, ein großes Geheimnis und ein erhabener Kult zu sein. Nun, mein Gönner, lassen Sie uns anstoßen auf den erhabenen Kult und auf meinen zukünftigen … Komplizen, einen neuen, weisen und freien Menschen. Und jetzt müssen Sie nach Hause gehen. Bitte ziehen Sie die Tür hinter sich fest zu.
Leda sprang zu Boden, streckte sich träge und Kedrov erblickte sie erneut von Kopf bis Fuß nackt, betörend, unnahbar, wie in einem Traum. (Übers. d. V.)



39 Kostümentwurf für Salome, *Tanz der sieben Schleier*, Léon Bakst 1908.

Wilde.[20] Zur Musik von Aleksandr Glazunov und in der Choreografie von Michail Fokine tanzte sie im Kostüm der exotischen Femme fatale, kreiert von Léon Bakst (Abb. 39). Im Tanz ließ sie einen Schleier nach dem anderen fallen, bis sie nahezu vollständig enthüllt auf der Bühne stand. Weniger bekannt, aber für die Frage nach den Darstellungskonventionen der erotisch-fatalen Salome-Geschichte durchaus interessant ist das Vorhaben des Theaterregisseurs und Theoretikers Nikolaj Evreinov. Im selben Jahr, noch vor Fokine, plante er ebenfalls eine Aufführung von Wildes *Salome.* Um vor der Zensur gewappnet zu sein, benannte Evreinov das Stück in *Carevna (Die Königstochter)* um, tilgte alle möglichen biblischen Motive und wies an, dass ‹rechtzeitig› vor der völligen Enthüllung die Bühnen- und Saallichter ausgemacht würden (vgl. Nežinskaja 2017, 211–213). Trotz

20 Für einen Überblick zu Salome-Darstellungen in Russland vgl. Garafola 2005; Matich 2004a; Misler 2011; Nežinskaja 2017.

dieser Vorsichtsmaßnahmen verhängte die Zensurbehörde am Vorabend der Premiere ein Verbot und verhinderte die Aufführung. Evreinov ließ dies nicht unbeantwortet und inszenierte bereits einen Monat später im bekannten Cabaret Krivoe zerkalo eine Tanznummer als eine Art Trauermarsch, in der Salome einen Sarg mit der Aufschrift «Ostorožno, Oskar Uajl'd!» (Achtung, Oscar Wilde!) symbolisch zu Grabe trug (ebd., 212).

Doch während in all diesen tänzerischen Beiträgen die Darstellung des (halb) entblößten Körpers mehr oder weniger erzähllogisch in die Geschichte integriert wurde, machte Olga Desmond die Präsentation der schönen Nacktheit zum zentralen Sujet ihrer Aufführungen. Die deutsche Tänzerin hatte bereits als Artistin bei der Tableau-vivant-Gruppe *The Seldoms*, die 1903 vermutlich als eine der ersten bei der Aufführung der plastischen Posen auf die enganliegenden Trikots verzichtete, Bekanntheit erlangt. Angekündigt als «nagaja Venera Prussii» (Preußens nackte Venus) kam Desmond mit ihrem neuen Format, dem sogenannten «Schönheit-Abend» 1908 nach Russland (vgl. Ochaim/Balk 1998, 76–78). Zuerst in ein durchsichtiges Gewand gekleidet und in späteren Nummern den ganzen Körper marmorn weiß geschminkt, stellte Desmond an dem Abend Tableaux vivants nach antiken Vorbildern, wie *Galathée* nach Laurent Honoré Marqueste. Diese bildmalerische Stilisierung führte auch zur von der Artistin gewünschten Reaktion bei der Kritik: «Es war wirklich wie ein Bildwerk – man vergaß, dass es von lebenden Menschen dargestellt wurde» (zit. n. Runge 2009, 41), war in einer Rezension der *Peterburgskaja gazeta* zu lesen.

Höhepunkt des Programms aber war der blanke Körper in tänzerischer Bewegung: Beim Schwertertanz trug Desmond nur ein Diadem und einen Kettengürtel um die Hüfte, den ein Kritiker als klirrende Chatelaine beschrieb (Abb. 40). Während die Journalisten der *Peterburgskaja gazeta* der Aufführung einen anmutigen und ästhetischen Charakter zuschrieben, gab es auch zahlreiche Gegenstimmen, die zu einem Verbot führten (vgl. ebd., 42). Dessen ungeachtet reiste Desmond Ende November desselben Jahres wiederum nach St. Petersburg für ein Gastspiel des berüchtigten «Schönheit-Abends» und füllte den Saal des Konservatoriums der Hauptstadt. Dieses Mal war die Enttäuschung jedoch groß, denn Desmond trat im Finale in einen Mantel gehüllt auf die Bühne. Der ‹Betrug› wurde sogleich zum Gegenstand der Satire und die *Peterburgskaja gazeta* publizierte die Karikatur «Čego ždala i čto uvidela publika na večere krasoty Ol'gi Desmond» (Was das Publikum erwartete und was es am ‹Schönheit-Abend› von Olga Desmond sah) (Abb. 41).

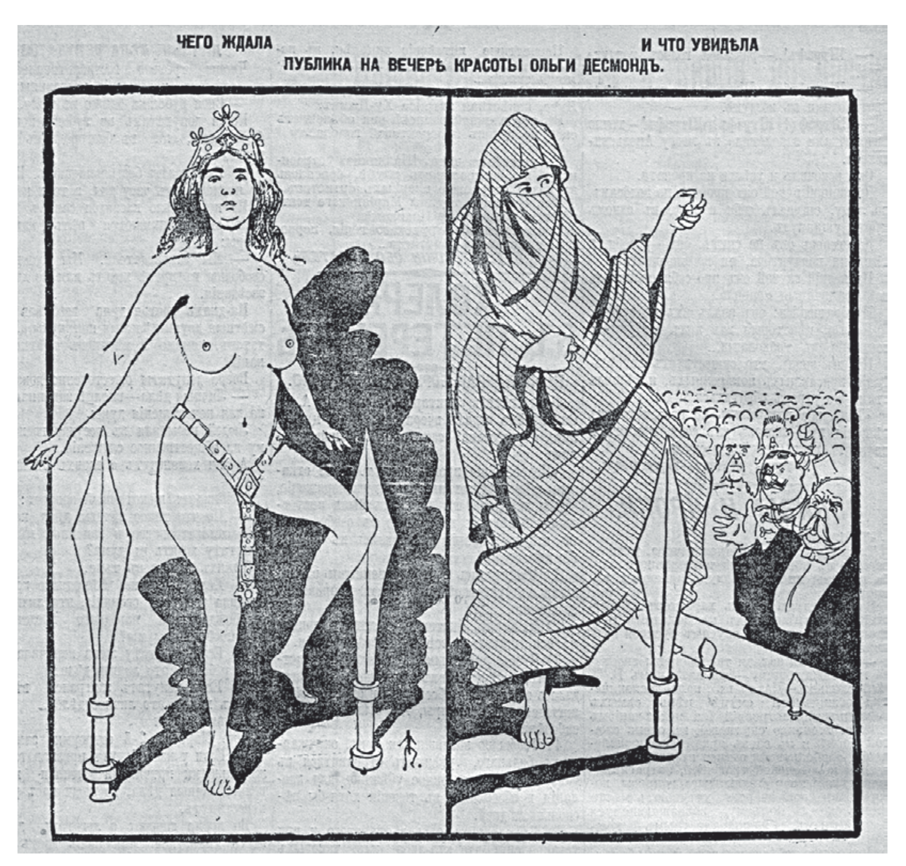
Desmonds Auftritte in Russland sorgten nicht nur für Aufruhr, in Bezug auf die Frage nach dem ästhetischen Wert des nackten Körpers



40 Olga Desmond am «Schönheit-Abend». Postkarte, Fotografie von Otto Skowranek, 1908

führten sie auch zwei zentrale Inszenierungsstrategien ins Feld. Zum einen die Aufwertung des bloßen Körpers im Rückgriff auf die Antike, die für die Zeitlosigkeit der ästhetischen Werte garantieren soll: Es geht hierbei nicht nur um die repräsentierten antiken Motive, sondern auch um die Modellierung eines scheinbar anorganischen Körpers, der durch enganliegende Trikots oder bei Desmond auch durch die Schminke eine marmorähnliche Materialität erhält. Damit entspricht auch die Oberfläche dem Ideal der klassischen Kunsttheorie, die Schönheit mit einem makellosen glatten Äußeren verbindet.[21] Zum anderen die Idee der Bewegungslosigkeit: Ende des 19. Jahrhunderts wurde Schönheit als aus dem Zeit- und

21 Maßgeblich in diesem Diskurs war Edward Burkes Essay «A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful» von 1757, der die Qualität der Glätte zur Formung von Schönheit akzentuierte. Diese Idee nimmt im 21. Jahrhundert der koreanisch-deutsche Philosoph und Kulturwissenschaftler Byung-Chul Han wieder auf. Er bespricht die Glattheit als zentrale Form von Schönheit im digitalen Zeitalter (vgl. Han 2015).



41 «Was das Publikum erwartete und was es am ‹Schönheit-Abend› von Olga Desmond sah». Karikatur in *Peterburgskaja gazeta,* 1908

Bewegungsfluss entzogen verstanden; dies änderte sich in den 1910er-Jahren.

Vor diesem Hintergrund ist auch die Zusammenführung von Tableaux vivants und Tanz interessant, da sie eine gesteigerte Spannungsdramaturgie erzeugen konnte. Daniel Wiegand stellt unter anderem in Bezug auf Desmonds Nummern, welche die zwei Darstellungsformen Tableau vivant und Tanz kombinierten, ein Potenzial für den Ausdruck des Schönen fest, einen spezifischen Modus körperlicher Bewegung:

> Dort wo sich Tableaux vivants, Tanz und Akrobatik miteinander vermischten, kam ein Modus körperlicher Bewegung zum Ausdruck, der mit den tradierten Vorstellungen vom Schönen und dem künstlerisch-piktoralen Gesamteindruck der Nummern vereinbar war. Umgekehrt konnten Tableaux vivants im unmittelbaren Vergleich oder in der Vermischung mit Tanz oder

> Akrobatik als *ostentativ angehaltene Schönheit* wirken, als reinste Ausprägung einer malerischen oder skulpturalen Körperästhetik, deren andere, bewegte Seite durch den Tanz und die ästhetisch-piktorale Akrobatik repräsentiert wurde. *(Wiegand 2016, 174; Herv. i. O.)*

Eine ähnliche Formierung des nackten Körpers verfolgte auch Kamenskij mit seinem Bühnenstück *Leda*.[22]

Nach der Uraufführung in Moskau im Herbst 1912, bei der die Leda verkörpernde Schauspielerin aufgrund der Zensurbestimmungen in Strumpfhosen und Tüll auftrat, fand 1913 im Vesely teatr in St. Petersburg eine Darbietung mit der Tänzerin A. Aleksandrova-Vojnachovskaja statt (vgl. Beskin 1912, Anon. 1913b). Den Hauptteil bildete der Monolog im zweiten Akt: Die Tänzerin erscheint vor der Dekoration einer Orangerie mit Art-déco-Interieur in einem Ketten-Kostüm, das unverhohlen an die Auftritte Desmonds erinnerte und verkündet in einem längeren Monolog die Befreiung des Menschen (vgl. Anon. 1913c, 4).

In den Reaktionen auf das Stück wird die Frage nach der Zensur diskutiert. Kamenskij und seine gleichgesinnten Kritiker halten dem Vorwurf der Pornografie die antiken Schönheiten entgegen. Mit der Frage, wieso etwa die Ansicht der Venus von Milo im Museum nicht nach dem Gesetzesartikel 1001 bestraft werden soll, kritisierte ein Journalist ironisch die falsche Moral der Gesellschaft (vgl. ebd.). Dies unterstreicht, dass sich das normative Referenzsystem der Antike weiterentwickelt hat. Während bei Desmond noch explizite Bezüge zur griechischen Mythologie dominierten, wird die Figur Leda ohne jegliche antikisierende Markierungen in den Diskurs über eine Ästhetik der Antike aufgenommen. Vom Publikum wird dementsprechend auch eine ästhetische Distanz gefordert. In einer Bildlegende zum Porträt Aleksandrova-Vojnachovskajas ist die Aussage der Tänzerin zu lesen: «Ja budu tancevat' pered vami i vaša duša otčistitsja vysokogo naslaždenija krasotoj» (ebd.).[23] Der Akt des Schauens soll nicht von Scham begleitet sein, sondern eine Art Katharsis bewirken. Eine solche Entkopplung des Nackten vom Unsittlichen versuchte Kamenskij theoretisch zu untermauern, indem er in einem Interview das Oppositionspaar «razdetaja» (die Entkleidete) und «obnažennaja» (die Hüllenlose) anbringt:

> А моя Леда не раздета … Она обнажена. Это и есть ‹Вечная тайна›. Красотою своего нагого тела, Леда протестует против условностей.

22 Der Vergleich von *Leda* mit den Auftritten von Desmond ist in einer Broschüre, die ein Interview mit dem Autor und verschiedene Rezensionen versammelt, gleich mehrmals zu lesen (Anon. 1913c, 3 f.).

23 Ich werde vor Ihnen tanzen und Ihre Seele wird durch die hohe Wonne der Schönheit gereinigt werden. (Übers. d. V.)

> Леда – это ниспровержение всех условностей современного общества в области эстетики. *(Ebd., 2)*[24]

In diesem Sinne steht der nackte Körper für die Purität und die Ur-Form des Menschen schlechthin. Nicht zuletzt bewertet Kamenskij die Darbietung in *Leda* als praktische Ausführung eines kunstästhetischen und philosophischen Prinzips:

> С точки зрения театра интерес ‹Леды› в демонстрации принципа допустимости обнаженного тела на сцене. Принцип спорный. Но, наконец, лучше спорить, располагая фактами, нежели теоретически. […] Если опыт удастся – он явится проведением в жизнь щекотливо принципа ‹наготы на сцене›. *(Ebd.)*[25]

Mit großer Wahrscheinlichkeit verweist damit Kamenskij auf die Schriften von Nikolaj Evreinov, die 1911 in einem Sammelband mit dem Titel *Nagota na scene (Nacktheit auf der Bühne)* erschienen sind.

Evreinovs Konzept der ‹Nacktheit auf der Bühne›

In dem aufwändig gestalteten, mit Illustrationen versehenen Band versammelte der Theaterregisseur Evreinov verschiedenste Textformen: übersetzte Aufsätze des französischen Schriftstellers und Lyrikers Pierre Louÿs sowie des österreichischen Schriftstellers Peter Altenberg, aber auch die Abhandlung «Le nu au théâtre depuis l'antiquité jusqu'à nos jours» von Gustave-Joseph Witkowski und Lucien Nass; aus dem russischen Kulturkreis übernahm er unter anderem das Manifest «O nagote» («Über Nacktheit») des russischen Künstlers Ivan Mjasoedov[26] sowie kürzere Repliken seiner Zeitgenossen, beispielsweise von Léon Bakst oder Nikolaj Rerich.

Vor allem aber kommt Evreinov selbst in mehreren Artikeln zu Wort. Als sein Hauptanliegen kristallisiert sich die Unterscheidung zwischen ästhetischer und herkömmlicher Nacktheit heraus. Ausgehend vom «Schönheit-Abend» Desmonds kommt er zur folgenden Ausführung:

> Не знаю, как для других, но для меня понятия обнаженности и оголенности не только не совпадают, а прямо-таки противополагаются

24 Aber meine Leda ist nicht entkleidet … Sie ist hüllenlos. Das ist das ‹Ewige Geheimnis›. Durch die Schönheit ihres nackten Körpers protestiert Leda gegen jegliche Bedingtheit. Leda ist der Umsturz aller Konventionen der modernen Gesellschaft im Bereich der Ästhetik. (Übers. d. V.)

25 Von Seiten des Theaters besteht das Interesse ‹Ledas› darin, prinzipiell die Zulässigkeit des nackten Körpers auf der Bühne aufzuzeigen. Das Prinzip ist umstritten. Aber am Ende dienen doch Fakten besser der Argumentation als die Theorie. […] Gelingt das Experiment, würde dies die Umsetzung des heiklen Prinzips der ‹Nacktheit auf der Bühne› bedeuten. (Übers. d. V.)

26 Zum Manifest Mjasoedovs vgl. Bowlt 1996.

> в эстетическом отношении. [...] Неужели наш язык настолько богат, чтобы двум различным словам мы придавали-бы одно и то-же значение! [...] Оголенность имеет отношение к сексуальной проблеме, обнаженность к проблеме эстетической. *(Evreinov 1911, 106 f.)*[27]

Evreinov analysiert die Zurschaustellung unbekleideter Körper anhand der theoretischen Ambivalenz zwischen einer unerwünschten und obszönen und einer künstlerischen und idealen Nacktheit. Dreh- und Angelpunkt der weiteren Ausführungen ist das Oppositionspaar *goloe* und *nagoe,* das keine direkte deutsche Entsprechung kennt, im Englischen aber mit *naked* und *nude* übersetzt werden kann.[28] Während bei Evreinov *goloe telo* den indexikalischen ‹rohen› Körper mit einer Unmittelbarkeit assoziiert, beschreibt *nagoe telo* den nackten Körper als Gegenstand innerhalb einer künstlerischen Kategorie, die dementsprechend auch eine ästhetische Distanz verlangt. Aus dieser Zweiteilung ergeben sich zwei Rezeptionsmodi (eine von Schaulust geprägte sowie eine kontemplative Betrachtungsweise), aber auch zwei Typen von Zuschauenden, die Valentine Robert folgendermaßen beschreibt: «voyeurs, eagerly ogling the naked models and their most intimate anatomy [...] on the other hand, art history connoisseurs, testing the artistic copy» (Robert 2018, 157).

Ausgehend von einer ähnlichen Beobachtung konzipiert Daniel Wiegand die ‹Attraktion des Schönen› als einen spezifischen Adressierungsmodus, der Tableaux vivants oder die Darbietung des Körpers in Filmen als «spektakuläre Attraktion anpreist und zugleich demonstrativ auf deren Schönheit und den Anschluss an tradierte Kunstformen verweist» (Wiegand 2016, 178). Dabei geht es auch um eine strategische Neuausrichtung der Schaulust, die nun, verbunden mit der Vorstellung eines ästhetischen Genusses, akzeptierbar wird. Im Hinblick auf den Anspruch Kamenskijs, den nackten Körper als Attraktion und Verkörperung von Schönheit zugleich herauszustellen, erweist sich das Konzept der ‹Attraktion des Schönen› als besonders nützlich und wird in der folgenden Analyse wieder aufgenommen.

27 Ich weiß nicht, wie es für andere ist, aber für mich stimmen die Bezeichnungen Hüllenlosigkeit [obnažennost′] und Entblößtheit [ogolennost′] nicht nur nicht überein, sondern sind im ästhetischen Sinne geradezu gegensätzlich. [...] Ist unsere Sprache etwa so wortreich, dass wir zwei verschiedenen Wörtern dieselbe Bedeutung zuordnen sollten! [...] Entblößtheit [ogolennost′] gehört in den sexuellen Bereich, Hüllenlosigkeit [obnažennost′] ist mit dem Thema der Ästhetik verbunden. (Anm. und Übers. d. V.)

28 Die Begriffe *naked* und *nude* im Kontext des frühen Kinos bespricht auch Valentine Robert (vgl. Robert 2018).

5.2 Die filmische Inszenierung von *Leda*

In Russland kam TRAGEDIJA LEDY nach einer geschlossenen Vorführung nur in einer stark gekürzten Version in die Kinos; die Gerüchte rund um die harte Zensur erwiesen sich jedoch als beste Werbung. Wenngleich die Kritik eher verhalten auf die Verfilmung reagierte und oft bemängelte, dass das Finale für die Filmversion abgeändert wurde, schrieb die Presse auch von einem großen Erfolg (vgl. Anon. 1914a, 34; P. 1914, 12). So lief der Film in Moskau gleich in mehreren Kinos, wohingegen er in der Hauptstadt mindestens zweimal verboten wurde: nach der Vorführung vor exklusiv geladenem Petersburger Publikum und erneut nach der anscheinend erfolgreichen Premiere im Kino Union (vgl. Kovalova/Semenov 2017). Eine solche uneinheitliche Praxis ist auf das dezentralisierte System zurückzuführen, denn wie im Beispiel von TRAGEDIJA LEDY unterlagen die Zensurmaßnahmen der örtlichen Polizei, teilweise gar dem einzelnen Stadtbezirk.[29] Eine solche für den Verleih ambivalente Ausgangslage beförderte auch eine diverse Diskussion und Rezeption des Films.

Auf den Rummel um den Film folgten zahlreiche komisch-satirische Reaktionen. Die Zeitschrift *Sine-fono* parodierte eine geschlossene Vorführung für die Zensur, unter deren Gästen auch B. Šeremetev war, der berüchtigte Hauptzensor Moskaus, der später nach Petersburg versetzt wurde (vgl. Michajlov 2003, 251–253, 260).

> В период появления Леды Анатолия Каменского в Москве был кинематографическим цензором г. Ш., гуманнейший человек.
> Когда последняя склейка Леды была закончена, пригласили его на просмотр.
> Г. Ш. только разводил руками:
> – Н-невозможно… это… н-невозможно. Слишком, понимаете, физиологические подробности… Леда уж очень того… и поклонники… того… усердны и… того…
> И г. Ш. густо краснел.
> – Вашекородь, будьте отцом родным. Расходы, постановка, один Каменский сколько слопал, и потом же Наташа Труханова женщина с большим аппетитом…
> – Сочувствую, но невозможно.
> – Вашекородь, сам Каменский писал сценарий, сам ставил… – Заключал кинематографщик последним козырем.

29 Für einen Überblick über die Filmzensur im frühen russischen Kino vgl. Drubek 2017 und 2018; Kovalova 2009; Kovalova/Semenov 2017.

– Ну, что же сделать? Укоротите сцены любви. Ну, поцелуй там какой-нибудь и довольно, экран меркнет…

Г. Ш. долго насаждал этот ‹экран меркнет› и успел в этом.

(Anon. 1915a, 54)[30]

Weder Kamenskijs Autorschaft noch die Teilnahme der russischen Tänzerin Natalija Truchanova, die damals in Paris Karriere machte, können den Beamten überzeugen. Seine Zensurmaßnahme – das plötzliche Abdunkeln auf der Leinwand im Moment des Kusses – erscheint im Kontext des Filmsujets, das die Bigotterie der Gesellschaft ausdrücklich anprangert, umso unbeholfener und komischer.

Die Aufregung rund um die Verfilmung zeigt sich auch in einer Karikatur mit dem Titel «Leda i kinematograf» («Leda und der Kinematograph»), die in der humoristischen Zeitschrift *Teatr v karikaturach* publiziert wurde (Abb. 42). Laut Bildlegende findet der Film noch während der in Frankreich laufenden Dreharbeiten bereits Nachahmer in Russland. Die überzeichnete Darstellung der nackten Frau vor der Kamera mit ihren ausgeprägten und durch die gebeugte Körperhaltung verstärkten Rundungen wird von einem Kameramann, um den sich die Filmstreifen schlängeln, ergänzt.[31] Als besonders interessant erscheint in diesem Bild die Figur des Voyeurs, der quasi als Ersatz für das schaulustige Publikum im Kinosaal verbotenerweise die Aufnahme beobachtet.

Die satirischen Reaktionen thematisierten erwartungsgemäß die skandalöse Darstellung der hüllenlosen Schauspielerin; in der folgenden Analyse wird jedoch ein anderer Fokus gesetzt. Erörtert wird die Frage, welcher bild- und rezeptionsästhetischen Strategien sich Tragedija Ledy in der Darstellung des Körpers und seiner Nacktheit bedient. Auch wenn

30 In der Zeit, als *Leda* von Anatolij Kamenskij erschien, war in Moskau als kinematographischer Zensor Herr Š. tätig, der als einfühlsame Persönlichkeit galt. | Nachdem die letzte Montage von *Leda* abgeschlossen worden war, wurde er zu einer Vorführung eingeladen. | Herr Š. breitete bedauernd die Arme aus: | – Un… unmöglich…, das ist… un… unmöglich. Verstehen Sie, die allzu physiologischen Details… Leda ist wirklich zu… und die Bewunderer… zu… sie sind zu inbrünstig und… diese… | Und Herr Š. wurde tiefrot vor Verlegenheit.
|– Gnädiger Herr! Erbarmen Sie sich! Die Kosten, die Produktion, allein Kamenskij hat ein dickes Honorar bekommen, und dann noch Nataša Truchanova, eine Frau mit immensem Appetit…
| – Es tut mir leid, aber es ist unmöglich. | – Gnädiger Herr! Kamenskij selbst hat das Drehbuch geschrieben, er inszenierte es selbst…, schloss der Kinematografšik [Kinounternehmer, Anm. d. V.] mit seinem letzten Trumpf.
| – Naja, was kann man schon machen? Verkürzen Sie die Liebesszenen. Sagen wir, einen Kuss, das reicht, dann wird die Leinwand dunkel… |Herr Š. ließ sich nicht von seinem ‹die Leinwand wird dunkel› abbringen und setzte sich am Ende durch. (Übers. d. V.)

31 Das Bild lässt sich nicht zweifelsfrei als Szene eines Filmdrehs auslegen, es könnte sich auch – beachtet man etwa den Lichtkegel – um eine Filmprojektion handeln.



42 «Leda und der Kinematograph». Karikatur von Lancet in *Teatr v karikaturach*, 1914

der Film verschollen ist und wir nur auf eine Handvoll Quellen zurückgreifen können, gilt es einen Referenzrahmen zu schaffen, um künstlerische Potenziale und Ausdrucksformen herauszuarbeiten, welche die Figur der Leda nicht nur als Repräsentation eines gewissen Körperideals rekonstruieren, sondern sie auch als filmisches Bewegtbild denken lassen.

Strategien der Nobilitierung in TRAGEDIJA LEDY

Obwohl der Bezug in der literarischen Vorlage nicht explizit herausgearbeitet ist, verweist die Hauptfigur auf die griechische Mythologie. Leda, eine sterbliche Frau, verführt und geschwängert von Zeus in Gestalt eines Schwans, ist ein beliebtes künstlerisches Motiv, das in der italienischen Renaissance, etwa bei Leonardo da Vinci, als klassizistisches Thema mit erotischem Einschlag auftrat. Im späten 19. Jahrhundert erfuhr das Motiv eine neue Aufmerksamkeit, die wohl gerade durch das Bild *Léda* (1875) von Gustave Moreau in symbolistischen Kreisen gefördert wurde. In Europa sowie in Russland wurde die mythologische Figur Heldin zahlreicher Erzählungen, Gedichte und Bilder; dies bezeugen Werke wie der

Sammelband *Leda* (Evtichiev 1909), der mit Gedichten, Illustrationen und einem dramatischen Text den Topos von Leda zelebriert.

Der sexuelle Akt mit einem Schwan steht einerseits für eine höhere Form von Schönheit (der Schwan als Symbol von Eleganz), andererseits zeugt der Akt mit einem Tier von sexueller Offenheit. Erzählt aus der Perspektive von Leda, die sich dem Schwan hingibt, wurde das strittige Motiv nach der Jahrhundertwende auch zum diskursiven Ausgangspunkt, um über eine neue Form von Lust und Selbstbestimmung zu sprechen, die zwischen (ideeller) Perversität und Emanzipation schwebt (vgl. Dijkstra 1986, 314–318). Für Kamenskij diente der mythologische Hintergrund als geeigneter Vorwand für die Schaffung eines schönen weiblichen Akts, der nicht frei von Erotik war.

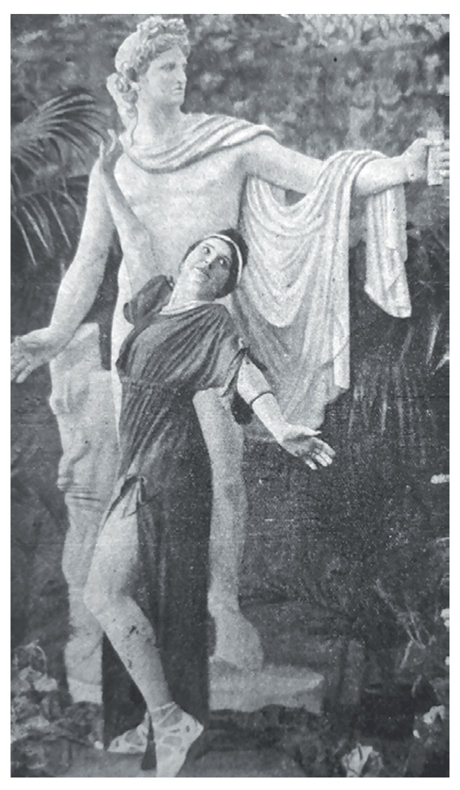
Diese antikisierende Geste wird im Film verstärkt. Neben der Erweiterung der literarischen Vorlage um das tödliche Finale wurden noch zwei weitere für die Fallstudie interessante Änderungen vorgenommen: die Stilisierung der weiblichen Hauptfigur als Tänzerin und die Affinität ihres Körpers zu einer griechischen Skulptur. Dies wird in zwei Standfotografien hervorgehoben: Die erste inszeniert Leda vor der Apollostatue in ihrer Orangerie (Abb. 43), wobei sich Leda der Statue auch bildlich, durch ihre Haltung sowie den Chiton, annähert. In der zweiten (Abb. 44) steht Leda – nur mit einer dekorativen Spange im Haar und einem Tuch um die Hüfte bekleidet – vor einer gemalten Parklandschaft. Seitlich zur Kamera stehend und mit erhobenen Armen, das vordere Bein leicht eingeknickt, wird das Profil der Figur betont und der vorgereckte Brustkorb zur Geltung gebracht. Die Ähnlichkeit mit einer antiken Statue wird in beiden Fotografien zusätzlich durch den starken Faltenwurf des Tuchs verstärkt, der eine fast schon marmorähnliche Reliefqualität hervorruft.[32]

Die Affinität ihres Körpers zur antiken Bildhauerkunst wird im Libretto beschrieben:

> В уголке зимнего сада, около статуи Аполлона, она проводит время, как весталка древней Эллады. Она не признает костюмов, скрывающих красоты ее тела и гордая и свободная, окруженная цветами, она сама как богиня около статуи красоты. *(Kamenskij 1914b, 6 f.)*[33]

32 Die erste Fotografie (Leda und Apollo) wurde in der Presse in der *Teatral'naja gazeta* 1914 veröffentlicht. Die weiteren Fotografien sowie das ausführliche Libretto stammen aus dem Begleitheft zum Film (Kamenskij 1914b).

33 In einer Ecke des Wintergartens, neben der Statue des Apollo, verbringt sie ihre Zeit wie eine Vestalin des antiken Griechenlands. Sie akzeptiert keine Kleidung, die die Schönheit ihres Körpers verbergen würde, und stolz und frei, umgeben von Blumen, wirkt sie neben der Statue der Schönheit selbst wie eine Göttin. (Übers. d. V.)

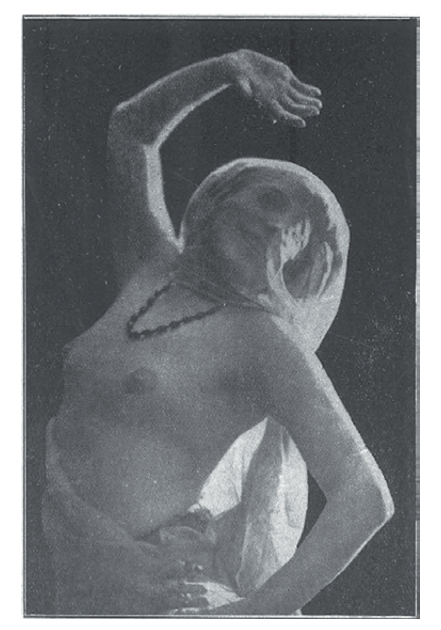




43–44 Tragedija Ledy (o. A., F 1914)

Leda wird mit einer Vestalin, der jungfräulichen Priesterin, verglichen, die dem Gott Apollo, dem Beschützer der Künste und der neun Musen, zudient. Ihre Verehrung geht so weit, dass sie nach einem enttäuschenden Treffen mit einem Mann vor der Statue Apollos niederkniet und um Rat bittet (vgl. ebd., 10). Bemerkenswerterweise fehlt in der Erzählung und im Theaterstück Kamenskijs dieser eindeutige Bezug zur griechischen Mythologie.

Während Ledas Körper in den erwähnten Fotografien vor einem malerischen und reich ausstaffierten Hintergrund inszeniert wird, erscheint er in den folgenden zwei Fotografien vor einer schwarzen Fläche von seiner Umgebung isoliert. In Abbildung 45 wird Leda mit dem populären Attribut der Vestalin, einem hauchdünnen Schleier, ausgestattet. In ähnlicher Profilhaltung wie im vorherigen Bild (Abb. 44) posiert sie vor der Kamera, dieses Mal auffällig den Arm über den Kopf gebeugt, ihr Gesicht einrahmend, und den anderen Arm in die Hüfte gestützt, sodass sie ihren Rücken weiter nach hinten dehnen kann. Die helle Haut und der hell schimmernde Stoff erreichen vor dem dunklen Hintergrund eine besondere Leuchtkraft




45–46 Tragedija Ledy (o. A., F 1914)

und heben den Körper mit einem Schimmer um die Silhouette von der Umgebung ab. Das Gesicht ist durch den Schleier lediglich zu erahnen und erhält auf diese Weise etwas Geheimnisvolles. Dies im starken Gegensatz zum Busen, der in der unteren Bildmitte offen präsentiert wird.

Während die ersten beiden Darstellungen eher ein erstarrtes, skulpturales Bild des Körpers vermittelten, wird hier mit dem transparenten Schleier eine Leichtigkeit erzeugt, die im Zusammenspiel mit der dynamischen Haltung der Arme den Körper in Bewegung denken lässt. Überdies ist die Integration von Schleiern in zahlreichen Tanzdarbietungen und Filmen der Zeit zu sehen (vgl. auch Kap. 9). Brandstetter beschreibt den Schleier als zentrales Medium der bewegten Bildfigur: «Der Schleier markiert im Tanz die Grenzlinie von Ausdruck und Undurchdringlichkeit, von Dynamik der flüchtigen Bewegung und statisch-plastischem Erscheinen des Körpers» (Brandstetter 1995, 26). Die Doppelfunktion des Schleiers erscheint paradox: Einerseits ist er ein Medium des Verbergens und durch seine Fähigkeit, Konturen aufzulösen, befördert er auch eine gewisse Entmaterialisierung des Körpers, andererseits kann er die Physis an sich betonen und den Körper erotisieren (vgl. ebd., 127).[34] Im Hinblick

34 Ein filmisches Beispiel für die ostentative Inszenierung einer körperlichen Entmaterialisierung wäre Rapsodia satanica (Nino Oxilia, IT 1917) mit Lyda Borelli.

auf die filmische Inszenierung des Schleiers der Tänzerin kann diese Konzipierung mit Köhlers Analyse von DANS L'HELLADE (Charles Decroix, F 1909) ergänzt werden. Ähnlich wie in TRAGEDIJA LEDY erscheinen in der französischen Pathé-Produktion mit der Tänzerin Stacia Napierkowska die Bewegungen der Tanzenden als Gegenpol zur Stasis einer griechischen Statue. Die wogenden Stoffe erweitern die Bewegung der Körper und können zugleich auch «das Filmbild aus seinem Inneren heraus bewegen» (Köhler 2017, 136).

Die dynamische Qualität des Körpers wird im nächsten Bild, das Leda erneut vor dunklem Hintergrund zeigt, noch verstärkt (Abb. 46). In Anlehnung an die Körperbilder der Antike und im Rückgriff auf Isadora Duncans fotografische Inszenierungen als griechische Tänzerin ist Leda barfuß in einer dynamischen Pose dargestellt, in einem weiten Kleid aus leichtem Stoff, das die beweglichen Hand- und Fußgelenke offenbart und hervorhebt. Auch hier erfahren wir eine paradoxe Inszenierung von Bewegung und Stillstand: Vor der schwarzen Fläche wirkt ihr Körper wie in Marmor gehauen, was die antikisierende Pose zusätzlich verstärkt, zugleich erzeugt die Körperhaltung im Zusammenwirken mit dem leichten Kleiderstoff, der besonders die Beine und deren Bewegung betont, einen dynamischen Bildeindruck – eine Bildspannung, die im Film in der Komposition mit der Apollo-Requisite erhöht werden konnte.

Wie das Schauspiel der Solo-Tänzerin Natalija Truchanova letztlich ausgesehen hat, lässt sich nur vermuten. Es ist jedoch bekannt, dass ihre damaligen Tanzstücke sich oft jenseits der vorherrschenden konzeptuellen Kategorien wie Ballett und moderner Tanz bewegten:

> Between 1907 and 1911, when she presented her first full-scale concerts, Trouhanova's career demonstrated the fluidity of the categories of dance performance in a Paris that had yet to assimilate Russian notions of status and professionalism as applied to nonballetic forms of dance. *(Garafola 2005, 152)*

Als Referenz für ihr Schauspiel und ihren Tanz kann ihr Soloprogramm dienen, mit dem sie 1913 auch in Russland Gastspiele gab (vgl. ebd., 156). Das Repertoire umfasste verschiedenste Stile und Choreografien, von einem orientalischen Tanz über einen Danse macabre zur Musik von Saint-Saëns bis hin zu einem Tanz der Helladen (vgl. Doroševič 1913). Interessanterweise wird in einer Rezension des russischen Kritikers Vlas Doroševič mehrmals gerade die skulpturale Qualität ihrer Tänze hervorgehoben:

> И из этой красоты она творит на сцене живую и движущуюся скульптуру.
> Это – не балет.

> Это маленькие:
> – Стихотворения на танцах.
> […] Свои арабские танцы артистка заканчивает смелой позой такой скульптурной, что будь такое произведение из мрамора, мы сказали бы:
> – Это чудесное творение Жерома.
> Только он умел лепить так восточных женщин.
> […] Ее эллинские танцы достойны музыки Глюка.
> От этого веет, действительно, Элладой.
> Красивым, прозрачным и радостным, как утро.
> Гармонией и законченной, художественной красотой любой линии, всякого движения, каждой ноты.
> Это ожившая греческая статуя. […] Это – не балет.
> Не наш обычный, заученный балет.
> Это скульптура.
> Живая, движущаяся скульптура из теплого, живого, розового мрамора. *(vgl. ebd., 1; 3f.)*[35]

So sind es weniger die ausschweifenden Gesten und dynamischen Bewegungen als vielmehr die performative Stilllegung des menschlichen Körpers, die den Kritiker begeisterten; eine Spannungsdramaturgie, die so ähnlich auch bei Olga Desmonds «Schönheit-Abend» verfolgt wurde und zu einer vergleichbaren dualistischen Rezeption des schönen Körpers führte. Denn in der Beschreibung des Körpers als marmorne Skulptur wird Truchanovas Darbietung zwar vom Physisch-Sinnlichen losgelöst, gleichzeitig jedoch wird ihr Körper mit den Attributen ‹warm›, ‹lebendig› und ‹rosa› erneut erotisiert. Dieser Widerspruch wird bereits durch die Vorstellung des ‹lebenden Marmors› unterstrichen, die im Grunde ein Oxymoron ist.

Der dualistisch ausgerichtete Adressierungs- und Rezeptionsmodus ist auch Ausdruck einer sich wandelnden visuellen Kultur, in der die Massenmedien vielfältige und manchmal widersprüchliche Symbiosen

35 Und aus dieser Schönheit schafft sie eine lebende und bewegliche Skulptur auf der Bühne. | Das ist kein Ballett. | Das sind kleine: | – getanzte Gedichte. […] Die Künstlerin beendet ihre arabischen Tänze mit einer aufrechten Pose, die so bildhauerisch ist wie ein Kunstwerk aus Marmor, dass man sagen würde: | – Dies ist eine wunderbare Schöpfung von Gérôme. | Nur er konnte orientalische Frauen so nachformen. […] Ihre hellenischen Tänze sind der Musik von Gluck ebenbürtig. | Da sieht man Hellas tatsächlich. | Schön, glasklar und beschwingt wie ein Morgen. | Harmonie und vollkommene künstlerische Schönheit in jeder Linie, jeder Bewegung, jeder Note. | Das ist eine zum Leben erweckte griechische Statue. […] Das ist kein Ballett. | Nicht unser gewöhnliches, einstudiertes Ballett. | Das ist eine Skulptur. | Eine lebende, bewegliche Skulptur aus warmem, lebendigem, rosa Marmor. (Übers. d. V.)

mit den etablierten Künsten eingingen.[36] Angelegt im intermedialen Spannungsfeld von performativen Künsten, Literatur und Film erweist sich TRAGEDIJA LEDY auch als filmischer Entwurf der ‹Sublimierung des Amoralischen›, einer bedeutenden, von der Literatur eingeführten künstlerisch-philosophischen Strategie der russischen Moderne. Zugleich steht der Film für eine vielleicht kurze, aber wichtige Tendenz des russischen Kinos in den frühen 1910er-Jahren: eine Zeit, in der das neue kulturelle Phänomen des bewegten Bildes sich einem bürgerlichen Publikum näherte und zu einem bedeutenden Bestandteil der visuellen Kultur wurde. In diesem Sinne stellte der Film mit seiner eigenen Ästhetik von Statik und Bewegung schließlich auch die führende kulturelle Funktion der visuellen akademischen Künste in Frage.

Das sich schnell verändernde Verhältnis der Gesellschaft zu öffentlichen Darstellungen des nackten Körpers wird im Kontext der soziopolitischen und kulturellen Umwälzungen im Frühling 1917 deutlich. Im Zuge der Februarrevolution erfolgte eine Lockerung der Zensur und damit einhergehend auch eine neue Zuwendung zum nackten Körper, nun angeleitet von Interessen im Kontext der revolutionären Bewegungen. Kamenskijs Stück *Leda* durfte nach längerer Zeit wieder inszeniert werden. Vor der eigentlichen Neuaufführung im Kamernij teatr trat der mittlerweile als Filmregisseur und Drehbuchautor etablierte Anatolij Kamenskij auf – mit einem Vortrag über die «Sozialisierung von Schönheit» (vgl. A.B. 1917, 4; Nezavisimyj 1917, 3). Ob auch der Film TRAGEDIJA LEDY wieder in den Verleih aufgenommen wurde, ist nicht bekannt.

36 Das komplexe Verhältnis des Films (als Massenkunst) zu der bürgerlichen Kultur und den tradierten Kunstgattungen untersucht auch Lukas Germann in seiner Studie zum revolutionären Potential filmischer Ästhetik (Germann 2016, 33–41).

III
Ekstase

6 Der ekstatische Körper des Neuen Menschen im Silbernen Zeitalter

> Дионисическое веяние прошло по России [...]. Оргиазм был в моде. [...] Эрос решительно преобладал над Логосом. *(Berdjaev 1949, 162)*[1]

Sucht man im russischen Film der 1910er-Jahre nach neuen Menschenbildern und ihrer körperlichen Konzipierung, so drängen sich Bilder der Extreme auf. Der Körper der Filmfiguren gerät immer wieder in Bewegungsräusche und Sinnestaumel, verfällt in Hysterie und Euphorie und zeigt sich mit schmerzverzerrtem Gesicht und konvulsivischen Zuckungen. Diese körperlichen Zustände oder Erlebnisse beschreiben alle eine Form der Entgrenzung und sind am besten unter dem Begriff der Ekstase zusammengefasst. Ein anthropologisch universelles Phänomen, das sich durch die Kulturgeschichte zieht, das in den Künsten und im lebensweltlichen sowie wissenschaftlichen Diskurs der Zeit aber gerade Hochkonjunktur hatte und daher eine breite Grundlage und zahlreiche Anknüpfungspunkte für die Frage nach ästhetischen und sozialen Konzipierungen des Menschen in der Moderne und seines Körpers in der frühen Kinokultur Russlands bietet.

Ein Blick in die Filmografie der russischen Filmgeschichte der 1910er-Jahre zeigt, wie der Ekstase-Hype den Kinematographen erfasst: Filmtitel wie GNEV DIONISA (ZORN DES DIONYSOS, Jakov Protazanov, 1914) oder VAKCHANALIJA (BACCHANAL, Kai Ganzen, 1913) zeugen vom Dionysos-Kult der Zeit, und LGUŠČIE BOGU (GOTTESLEUGNER, Aleksandr Čargonin, 1917), noch prägnanter der Alternativtitel CHLYSTY, erzählt von der Rezeption der Geißlersekte der Chlysten und ihrem ekstatischen Tanz des *radenie* in der Kultur Russlands im frühen 20. Jahrhundert.

Die Ekstase zeigt sich auf mehreren Ebenen des Films: Indem auf verschiedene ‹Ekstase-Erzählmuster›, wie beispielsweise das der griechischen Mythologie, zurückgegriffen wird, manifestiert sie sich als ein zentrales Motiv. Die Ekstase liefert aber auch, so die These, Körpermodelle und -techniken, die sich konkret sowohl im Schauspiel (einschließlich seiner Theorien und Methoden) niederschlagen als auch in anderen Formen der filmischen Inszenierung, die etwa in der Kameraführung oder der Montage sichtbar werden. Schließlich stellt sich in Bezug auf die Rezeption auch die

1 Ein dionysisches Brausen ging über Russland hin ... Orgiasmus war die Mode ... Der Eros lief dem Logos entschieden den Rang ab. (Übers., Ėtkind 1996, 64)

Frage nach dem Verhältnis von Ekstase und ästhetischer Erfahrung. Dieser Aspekt wird in den folgenden Analysen relevant, wenn die filmische Darstellung von ekstatischen Momenten auch ein filmisches Erlebnis der Entrückung stimulieren kann, etwa eine ‹De-Semantisierung›, ein spezifisches Zeitempfinden oder unterschiedliche Formen von Sinnestaumel.

Aufgrund der breiten künstlerischen Rezeption und der vielfältigen medialen Übertragung der Ekstase gehe ich in diesem Teil zur Ekstase der Hypothese nach, ob nicht gar von einer filmischen Ästhetik der Ekstase die Rede sein muss; ob also die Vorstellungen der Ekstase, von der Verfremdung des Körpers und dessen Übertritt in einen ekstatischen Zustand, auch konkret Modelle einer filmischen Poetologie der körperlichen Entgrenzung bieten können.

Der griechische Begriff der *ékstasis* meint im ursprünglichen Sinne eine Ortsveränderung, ein Aus-sich-Heraustreten, und wird somit zum Terminus für eine Vielzahl von der ‹Norm› abweichender Bewusstseinszustände. In die russische Sprache fand er erst in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts Eingang und stand im Gegensatz zu heute in erster Linie für Begeisterung, Leidenschaft, Genuss und Selbstvergessenheit (vgl. Sirotkina 2012b, 22; Michel'son 2000, 548).[2] Die Verschaltung von Ekstase und Neuem Menschen mag auf den ersten Blick ungewöhnlich, gar paradox anmuten, scheint doch die Ekstase als ambivalente, von Kontrollverlust geprägte Grenzerfahrung im Widerspruch zu vielen Utopie-Konzepten des Neuen Menschen zu stehen. Vor dem Hintergrund eines ausgeprägten Krisenbewusstseins zu Beginn des 20. Jahrhunderts, dessen Verständnis von einer Sinnkrise der Sprache sich auch auf Fragen des Körpers ausweitete, tritt die Ekstase aber – so die These – als zentrales Mittel zur Überwindung eines entfremdeten Daseins auf.

In Russland machte sich das Krisenbewusstsein nach den gescheiterten Revolutionen von 1905/1907 deutlich bemerkbar, als die Kluft zwischen realen sozialen Prozessen und politischen Konstellationen brutal vor Augen geführt wurde (vgl. Bochow 1997, 15). Ihre Wahrnehmung führte zu «verschiedensten Lösungsansätzen», die sich «in anthropologischen und sozialen Modellen spiegelten» (ebd.) und sich in vielfachen Diskursen – ästhetischen, religiösen, philosophischen, naturwissenschaftlichen, politischen – überschnitten und ergänzten.

2 Trotz der begrifflichen Unschärfe der Ekstase und ihrer undifferenzierten Abgrenzung – im lebensweltlichen wie auch wissenschaftlichen Diskurs – zu anderen körperlichen Extremformen wie dem Rausch wird an dieser Stelle auf eine endgültige Definition verzichtet, um ihren breiten Resonanzraum für weitere Überlegungen offen zu halten.

Dementsprechend ambivalent wurde die Ekstase sowohl konzipiert als auch rezipiert: als riskantes Grenzphänomen, dessen Ausgang stets ungewiss ist. In diesem Zusammenhang bemerkt Eike Wittrock treffend, dass der prekäre Zustand der Ektase immer auch eine Krise bezeichnet. Zwischen Transzendenz und Zerstörung oszillierend wird die Ekstase je nach Kontext und Perspektive als «Indiz der Krise, Medium oder Ausdruck dieser, Auslöser, Kur oder Krise selbst verstanden» (Wittrock 2012, 122). Sie sei gleichzeitig «Auflösung, Übergang und Formierung» (ebd.).

Versteht man die Ekstase als Prozess des Übergangs, kann sie auch als ‹Intermedium› aufgefasst werden, womit die Aspekte der Übertragung und der Transformation, das unbeständige Dazwischen, in den Vordergrund rücken.[3] Hierin verbirgt sich letztlich auch eine pathologische Lesart: Ekstase als Symptom einer psychischen Störung, als etwas, das Menschen aktiv übertragen oder von dem sie angesteckt werden.

Trotz der sich kontinuierlich verändernden Bewertung der Ekstase ist ihr ein Potenzial für die Durchsetzung eines neuen Menschenbildes immanent: Die Kraft der Ekstase, so unscharf ihre Definitionen und so unterschiedlich ihre Ausformungen sind, besteht darin, eine radikale «Veränderung von Wahrnehmungs-, Bewusstseins- und Erfahrungsmustern» (Zirfas 2013, 9) im Menschen herbeizuführen und somit auch hegemoniale Ordnungen von Zeit und Raum auszuhebeln.

Vornehmlich auf der Rezeption von Nietzsche und Wagner beruhend, entwickelte sich die Ekstase in ganz Europa zu einer kulturellen Leitmetapher und ästhetischen Schlüsselfigur, die sich in den verschiedensten Utopie-Projekten vom Neuen Menschen niederschlug. So auch im Kulturfeld des Silbernen Zeitalters in Russland, in dem symbolistische Schriftsteller:innen und Philosoph:innen die entfesselte und leidenschaftliche Schöpferkraft, das Dionysische, zum Zentrum ihrer Kunst und ihrer Weltvorstellung machten. Als bedeutende Figuren traten die Symbolisten Vladimir Solov'ev und Vjačeslav Ivanov auf, die auf verschiedene Weise in der Ektase eine Annäherung an den transzendentalen Menschen sahen. Ivanov schuf einen regelrechten Dionysoskult. Geprägt von vielfältiger Antike-Rezeption verband er in seiner Theorie das «Wild-Ekstatische als Form der Vereinigung des Individuums mit dem göttlich Absoluten» (zit. n. Bochow 1997, 32).

Während die körperliche Anteilnahme in diesem Übergang von einem Zustand in den anderen im Symbolismus noch relativ abstrakt bleibt, also auf symbolhaften Zeichen beruht, wird die Ekstase zu einem

3 Zum Konzept der Übertragung und des Intermediums vgl. Kleihues/Naumann/Pankow 2010, 5–9.

einflussreichen Körperbild der performativen Künste (Theater und Film miteinbezogen) und das Sich-in-Ekstase-Bringen zu deren grundlegendem Bewegungsmodell.

Eines der zentralen Konzepte zur Erlösung aus einem krisenhaften Bewusstsein (in Westeuropa sowie Russland) setzt denn auch beim Körper und seiner rhythmischen Modellierung an, davon ausgehend, dass eine neue, rhythmische Erfahrung des Körpers auch eine transzendentale Tendenz entwickeln kann (vgl. ebd., 20). In Russland geschieht dies an der Schnittstelle der aufkommenden ‹objektiven Psychologie› (Reflexologie Bechterevs und Pavlovs) mit der neuen Tanz- und Körperkultur, die eine nicht unerhebliche Wirkung auf soziale und ästhetische Prozesse ausübt.

Im Sinne von Nietzsche (und wie er in Russland rezipiert wurde) figuriert die Ekstase als Aufwertung des Körpers und zugleich als Ausdruck eines subversiven Potenzials gegenüber der dekadenten Kultur. Denn mit ihrer körperlichen Unmittelbarkeit schließt sie sich an die utopischen Ideen einer neuen Körpersprache an.[4] Auf die Weise verheißt die Ekstase auch eine Erneuerung der menschlichen Sprache, die eben nicht mehr auf einem kulturell codierten, symbolisch-abstrakten Zeichensystem beruht, sondern einen ‹natürlichen› Ausdruck des Körpers ermögliche. Das ekstatische Körper- und Bewegungsbild wird zur Signatur eines authentischen und spontanen Empfindungsausdrucks.

Ästhetisches Potenzial der Ekstase

Zustände gesteigerter Erregtheit, des Rausches oder der Ekstase, in denen das Bewusstsein der Figuren von der Außenwelt abgewandt und in extremer Weise nach innen gekehrt ist, sind höchst subjektive Erfahrungen und entziehen sich im Grunde jeglicher Darstellbarkeit, weisen aber dennoch, insbesondere in ihrer ungewöhnlichen Gleichzeitigkeit oder Aufeinanderfolge von körperlicher Unmittelbarkeit und Transzendenz, ein ungeheures ästhetisches Potenzial auf. Diese zwiespältige Erfahrung beschreibt Jörg Zirfas als einen ästhetischen Ausfall,

> ein Ereignis, das den herkömmlichen Gang der Dinge zerbricht, die Sinne verwirrt, die Zeitlichkeiten verheddert und den Menschen aus der Bahn wirft. Hier geht es um veränderte Wachbewusstseinszustände (VWB), die mit der Veränderung des Denkens, der zeitlichen und körperlichen Befindlichkeiten und des Zeit- und Raumerlebens einhergehen. *(Zirfas 2013, 12)*

4 Doch so spontan und ‹natürlich› sie zu sein scheint, ihre Darstellung ist immer auch konzeptualisiert und kulturell codiert, ein Paradox, das gerade die Tanz- und Theatertheoretiker:innen der Zeit beschäftigte. Für den russischen Kontext vgl. Sirotkina 2012b, 24 f.

Trotz der starken Innenkehr äußert sich die – authentische – Ektase in einem ausgeprägten Körperausdruck: Die Bewegungen sind «stark, dabei spontan, formlos-ausufernd und oftmals raumgreifend. Eine feste Rhythmik findet sich bei vorsätzlich herbeigeführter Ekstase in der aufbauenden Phase […]; die Ekstase selbst ist arrhythmisch» (Schetsche/Schmidt 2018, 30). Dies resultiert – spontan oder herbeigeführt – schließlich im Verlust der Kontrolle über die Innen- und Außenwahrnehmung: «Am Ende steht oftmals eine Phase, in der der Körper dem Furor verfällt oder sich in konvulsivischen Zuckungen windet, was schließlich in einer kurzen Bewusstlosigkeit seinen Abschluss finden kann» (ebd.). Es erstaunt daher nicht, dass der Mensch und sein Körper, angeregt durch die verschiedenen Ekstase-Forschungen und -Praktiken, zum Studienobjekt, aber auch zum Material für die Kunst werden.

Der Film, damals in weiten Kreisen als stumme Körperkunst aufgefasst (vgl. Kessler 1998; Williams 2012), bietet spezifische Formen, Ekstase zu repräsentieren, zu reflektieren und sogar selbst zu erfahren. Schließlich ist er das Medium par excellence, um den Körper in Bewegung zu zeigen, seine Körperlichkeit (Materialität/Immanenz) auszustellen und ihn gleichzeitig im Prozess der medialen Verfremdung (Immaterialität/Transzendenz) aufzulösen.

7 Kino und der ekstatische Körper der Neuen Frau

> Она [Айседора Дункан] пророчествовала о новой женщине, чей ‹знак — возвышеннейший дух в безгранично свободном теле›, о будущем, лёгком и радостном, как античная пляска.
>
> *(Sirotkina 2010b, 287; Anm. d. V.)*[1]

Das Kino in Russland nimmt spätestens seit seiner Institutionalisierung um 1908, als auch die inländische Produktion einsetzte, einen bedeutenden Platz im öffentlichen Leben der urbanen Frauen ein. Es ist der Ort der Unterhaltungsindustrie, den sie ungeachtet ihrer sozialen Klasse – auch alleine, ohne männliche Begleitung – besuchen; auf der Leinwand wiederum, in den Filmen selbst, wird häufig der schwierige Eintritt der Frauen in das öffentliche Leben thematisiert (vgl. McReynolds 2003, 291). Auf diese Weise schließt sich das Kino verschiedenen Diskursen zur Frauenfrage an, die seit Mitte des 19. Jahrhunderts in Russland geführt und die im Zuge der Revolution von 1905 und der damit verbundenen Aufbruchsstimmung in der Frauenbewegung erneut entfacht wurden. Obgleich die Vorstellungen über eine emanzipierte Frau stark divergierten, kristallisierte sich in den frühen 1910er-Jahren – und spätestens 1913 mit der Publikation des wegweisenden Aufsatzes «Novaja ženščina» («Die neue Frau») der Feministin und Revolutionärin Aleksandra Kollontaj – unter dem Begriff der ‹Neuen Frau› ein dominierendes Bild heraus: Es handelt sich um eine Frau, die ihre eigenen Bedürfnisse, ob sexuelle oder ökonomische, vor die konservativen Vorstellungen einer Liebesbeziehung stellt. Die weibliche Selbstfindung oder – mit der heutigen Begrifflichkeit ausgedrückt – ‹weibliche Selbstermächtigung› erfolgt dabei oft über die künstlerische oder zumindest kreative Selbstverwirklichung. Diskursiv sind diese emanzipatorischen Prozesse vornehmlich an die körperliche und sexuelle Befreiung der Frau gebunden.[2] Diesem Credo folgten auch die neuen Stummfilmheroinen. Sie waren nicht mehr romantisch und naiv, sondern

1 Sie [Isadora Duncan] kündigte die Neue Frau an, deren Zeichen ‹der erhabenste Geist im unendlich freien Körper› sei, sie stand für eine Zukunft, leicht und beschwingt wie der antike Tanz. (Anm. und Übers. d. V.)

2 Zum Diskurs der Frau im frühen russischen Kino und in der Unterhaltungskultur siehe: Engelstein 1994, 359–420; Hansen 1992; Kovalova et. al. 2018a; Morley 2017; Schahadat 2009.

forderten, nicht selten auch mit einem ausgeprägten (sexuellen) Selbstbewusstsein, das konservative Frauen-Wunschbild des bürgerlichen Mannes heraus. Damit brachten sie zu Beginn der 1910er-Jahre nicht nur Erotik auf die Leinwand, sondern auch ein aktives Frauenbild ohne moralische und gesellschaftliche Schranken. Die Heldin des russischen Kinematographen ist somit sicherlich «eine Erbin der *femme fatale*, zugleich aber auch eine Variante der ‹neuen Frau›» (Schahadat 2009, 157).

Wenngleich der Ruf des vorrevolutionären russischen Kinos als ein ausgesprochen bourgeoises und dekadentes sich bis heute relativ hartnäckig hält, werden insbesondere in der Darstellung der weiblichen Figuren die Ideen und damit verbunden die Konflikte eines Neuen Menschen offensichtlich. Die weibliche Figur in Ekstase ist somit nicht mehr allein als Symptom oder Ausdrucksbild der Dekadenz, einer verfallenden Gesellschaft, die sich abseits des sozialpolitischen Lebens in Wollust ergeht, zu lesen. Vielmehr gilt es, in den folgenden Analysen danach zu fragen, auf welche Weise sich die Darstellungen der ‹ekstatischen› Heldinnen in einen Diskurs sowie in ein ästhetisches Programm der körperlichen Entgrenzung einschreiben.

Dem vorgestellten Konzept der Neuen Frau folgend, sind es oft auch Performance-Künstlerinnen – Sängerinnen, Ballerinen oder Schauspielerinnen –, die in den Melodramen als eigenwillige Frauen auftreten. Auch die drei Protagonistinnen, die in den folgenden Fallbeispielen analysiert werden, sind Tänzerinnen: Manja aus Ključi sčast'ja (Schlüssel zum Glück, Vladimir Gardin, Jakov Protazanov, 1913), Vera aus Chrizantemy (Chrysanthemen, Petr Čardynin, 1914) und Elena aus Roman baleriny (Roman einer Ballerina, Boris Čajkovskij, 1916). So unterschiedlich ihre Lebensgeschichten sind, sie zeichnen sich alle als Künstlerinnen aus, die im Tanz ihr schöpferisches Ich entdecken, lustvoll begehren und sich zugleich ihrer krisenbehafteten Position in der Gesellschaft bewusst sind. Alle drei wählen am Ende den Freitod als finalen Akt der Befreiung, der aber, wie die Fallstudien zeigen werden, mehrere teils ambivalente Lesarten anbietet.

Einen kulturellen und kunstästhetisch wichtigen Referenzrahmen bildet der Paradigmenwechsel vom klassischen Ballett zum freien Tanz. Alle drei Figuren brechen in verschiedenem Ausmaß aus dem Korsett des Balletts aus und negieren in ihren Performances, die den Bewegungsprinzipien des freien Tanzes folgen, das ästhetische sowie soziokulturelle System des Balletts. Denn mit dem Traditionsbruch geht auch eine Emanzipation des Tanzes einher, wobei nicht nur das starre Regelsystem aufgebrochen wird, sondern vielmehr nun die Performerinnen als Schöpferinnen und Darstellerinnen in Personalunion auftreten (vgl. Brandstetter 1995, 25). Diese Opposition von Ballett und freiem Tanz kann im Kontext der russischen Moderne auf die Formel ‹*tanec* und



47 Isadora Duncan im Dionysostheater in Athen. Fotografie von Raymond Duncan, 1903

pljaska› (beide auf Deutsch «Tanz») gebracht werden, wobei die Bezeichnung *pljaska*, die eigentlich im Volkstum angesiedelt ist, im Silbernen Zeitalter Konjunktur hat.[3] Denn wie Irina Sirotkina genau differenziert,

3 Vgl. Sirotkina 2010a und 2010b. Eine solche begriffliche Differenzierung von ‹Tanz› ist in anderen Sprachen, zumindest den romanischen und germanischen, nicht bekannt.

steht *pljaska*, die aus einem inneren Stimulus erfolgt und somit auch wild, leidenschaftlich, spontan oder eben ekstatisch sein kann, außerhalb des konservativen akademischen Bereichs und mithin im Gegensatz zu dem geordneten und gesellschaftlich codierten *tanec*:

> Thus, one cannot ‹perform› *plyaska*, one can only give oneself to it as one gives oneself to passion or ecstasy. If *tanets* shines with the polish of contemporary civilisation, *plyaska* refers to humanity's ancient past, the imagined Golden Age of unity between the body and soul. *(Sirotkina 2010a, 136)*

Das Vorbild schlechthin war Isadora Duncan, die amerikanische Pionierin des freien Tanzes, die auch in Russland mehrere Gastspiele abhielt und breit rezipiert wurde.[4] Duncan steht nicht nur für die Befreiung der Tänzerin von Spitzenschuh und Korsett, sie lebte und propagierte auch ein neues Körperverständnis und damit einhergehend neue revolutionäre Bewegungen. Für sie war der Tanz eine spirituelle Erfahrung zur Wiederherstellung der seelischen Ganzheit, die auch zu einem Gefühl der Körperlosigkeit und Selbstentäußerung führen kann. Stilprägend war der Bezug zur Antike: Barfuß in Tuniken tanzte sie nicht selten vor einem griechisch-thematischen Bühnenhintergrund (vgl. Vieth 2018, 134) und ließ sich auch in Athen selbst in charakteristischer Pose im Dionysostheater ablichten (Abb. 47).

Diese Assoziierung der Tanzkultur mit der Antike ist wichtig, denn letztere wurde in Westeuropa wie in Russland nicht nur zum Leitbild einer neuen Kunst, sondern auch eines Neuen Menschen im technisch geprägten Zeitalter erhoben (vgl. Brandstetter 1995, 73; Sirotkina 2012b, 11).

4 Zur Rezeption Duncans in der russischen Kulturszene vgl. auch Kapitel 5 sowie Engelstein 1994, 414 f.; Morley 2017, 164–166; Stüdemann 2008.

8 Ključi sčast'ja

8.1 Schlüsselfilm und -roman

Der Schlüssel zum Glück liege in der schöpferischen Kraft eines freien Körpers, in der freien Liebe und in der Freiheit der Liebe (vgl. Verbickaja 1993, 25–27). So lautet die Losung des Bestsellerromans *Ključi sčastj'a* (*Schlüssel zum Glück*, 1908–1913) von Anastasija Verbickaja. Seine gleichnamige Verfilmung von Vladimir Gardin und Jakov Protazanov stach 1913 bei den russischen Verleihern nicht nur Enrico Guazzonis italienischen Kinohit Quo Vadis? aus, er wäre auch beinahe zum größten Kassenerfolg des vorrevolutionären Kinos geworden (vgl. Nusinova 2017, 222 f.).[1]

Der Film markierte eine Wende in der russischen Kinoproduktion: Die zweiteilige Serie mit einer Rekordlänge von 4700 Metern (vgl. Višnevskij 1945, 29) wurde mit einem damals ungewöhnlich hohen Budget gedreht, inklusive Außenaufnahmen in Venedig, und war der Anfang der Serie *Russkaja zolotaja serija* (Die russische goldene Serie), unter deren Label die Produktionsfirma P. Timan i F. Rejngardt Verfilmungen von Literaturklassikern erfolgreich vermarktete. Ključi sčast'ja stellte zugleich für die Mehrheit des Filmstabs den Beginn einer erfolgreichen Kinokarriere dar: Der Theaterschauspieler und -regisseur Vladimir Gardin schrieb sein erstes Drehbuch und führte mit dem bereits kino-erfahrenen Jakov Protazanov Regie, Aleksandr Levickij war gemeinsam mit Georges Meyer (dem Moskauer Kameramann von Pathé frères) verantwortlich für die Kameraarbeit, und neben den Schauspielern Vladimir Maksimov und Aleksandr Volkov (in der Emigration bekannt geworden als Alexandre Volkoff), die beide bereits mit Protazanov gearbeitet hatten, debütierte die Theaterschauspielerin und zukünftige Regisseurin Ol'ga Preobraženskaja gleich in der Hauptrolle. Auch wenn der Film verschollen ist – allein ein Fragment von ca. vier Minuten existiert[2] –, werden mit ihm nicht nur produktionstechnische, sondern auch filmgestalterische Erneuerungen verbunden (vgl. Nusinova 2017, 229). Ausgangspunkt dieser Beobachtungen sind die Memoiren von Gardin, die im Folgenden ausführlich behandelt werden, sowie eine Rezension von Samuil Lur'e, dem Chefredakteur der Filmzeitschrift *Sine-fono*. In der besagten Rezension lobt Lur'e die Kamera-

1 Der Roman wurde 1917 unter dem Titel Pobediteli i pobeždennye (Die Sieger und Besiegten) unter der Regie von B. Svetlov und der Co-Regie der Autorin selbst ein zweites Mal verfilmt.

2 Mehr zum Film und dem überlieferten Fragment vgl. Bagrov/Nusinova 2013, 213 f.

arbeit als «fotografičeskoe iskusstvo» (fotografische Kunst) und betont besonders ihre Fähigkeit, ein plastisches Bild zu schaffen:

> Глаз радуют не только красиво и со вкусом подобранные места, но и сама фотография, сочная, яркая, эффектная и в большинстве случаев стереоскопичная, рельефная. *(Lur'e 1913, 30)*[3]

Im Weiteren präjudiziert er gar die Bedeutung des Films für spätere Filmhistoriker – ein Beruf, den es 1913 noch nicht gab:

> Появление ‹Ключей счастья› будущий историк кинематографии когда-нибудь будет рассматривать как переход в новую эру русской кинематографии как таковой. *(ebd.)*[4]

Ključi sčast'ja ist für die vorliegende Arbeit so zentral, da im Film gleich auf mehreren Ebenen der breite Resonanzraum der Ektase im Russland des frühen 20. Jahrhunderts zum Tragen kommt. Der Ausgangspunkt für die folgende Analyse ist die junge Frau Manja, die Hauptfigur des Romans und Films, deren Lebenslauf die aktuellen sozialen Umbrüche widerspiegelt.[5] 1890 geboren, ist Manja ein regelrechtes Kind des Fin de Siècle. Ihre Biografie und Entwicklung sind eng mit der komplexen gesellschaftshistorischen Situation nach der Revolution von 1905 verbunden und werden in verschiedenen Liebschaften ausformuliert. Ihre sozialen Modulationen durchbrechend und alte Moralvorstellungen abweisend, bewegt sie sich als Künstlerin und selbstbewusste Frau in der Öffentlichkeit und verkörpert somit auch einen neuen Frauentyp.[6] Als Ballerina und Ausdruckstänzerin folgt sie einer ausgesprochen nietzscheanischen und mit feministischen Ideen gespickten Lebensphilosophie und bringt somit auch ein ausgeprägtes Körperbewusstsein mit, das wiederum, so die These, sich in

3 Das Auge erfreut sich nicht nur an schönen und gekonnt ausgewählten Orten, sondern auch an der Fotografie selbst, die satt, strahlend, effektvoll und in den meisten Fällen stereoskopisch und reliefartig ist. (Übers. d. V.) Es handelt sich nicht um stereoskopische Fotografien im engeren Sinne, sondern um Filmaufnahmen, welche die Plastizität hervorheben und daher stereoskopisch wirken.

4 Das Erscheinen von ‹Ključi ščast'ja› wird von zukünftigen Filmhistorikern eines Tages als Übergang in eine neue Ära des russischen Kinos betrachtet werden. (Übers. d. V.)

5 Der Roman oder mindestens ein Teil davon erschien bereits 1910 unter dem Titel *Manja* auf Deutsch und stieß offenbar auf reges Interesse (vgl. Antalovsky 1987, 83).

6 Das Ende von *Ključi sčast'ja* entspricht zwar nicht ganz Kollontajs Konzept der Neuen Frau, da Manja, sich am Ende der Liebe hingebend, ihrem Geliebten in den Tod folgt, dennoch dominiert in fünf Büchern des Romans eine Frau, die künstlerischen Ausdruck und sexuelle Befreiung in den Mittelpunkt ihres Lebensweges stellt. Bezeichnenderweise kommt knapp drei Wochen nach Ključi ščast'ja der Debütfilm von Evgenij Bauėr, Sumerki ženskoj duši (Dämmerung einer Frauenseele), in die Kinos. Der Film wird oft als erster – erhaltener – Film gehandelt, der ein komplexes Bild der Frau in der russischen Moderne zeigt. Vgl. Hansen 1992; Schlüpmann 1990; Morley 2017, 52.



48 Werbeanzeige KLJUČI SČAST'JA (Vladimir Gardin / Jakov Protazanov, 1913)

der formalen Gestaltung des literarischen und filmischen Textes niederschlägt. In diesem Zusammenhang ist auch bemerkenswert, wie auf Sujetebene persönliche Entwicklung, gesellschaftliche Umbrüche und körperliche Verfasstheit ineinandergreifen. Auf diese Weise werden in der Figur Manja verschiedene Facetten des Menschen in der Moderne fest mit einem gesteigerten Körperbewusstsein verknüpft, das in exzessiven Zuständen – von Selbstmord, erotischer Erregtheit bis zur Tanzeuphorie – an die körperlichen Grenzen stößt.

Der Erfolg des Films beruht zum großen Teil auf der Popularität der literarischen Vorlage sowie ihrer Autorin. Daher wird auch in der Bewerbung des Films unermüdlich auf den Roman und Verbickaja verwiesen, wie etwa in einer Annonce (Abb. 48), die den Schriftzug «Verleih» in einen Filmstreifen gebettet neben das Buch stellt. Wenngleich ihr Werk von der Kritik gerne als damals negativ konnotierte Boulevard-Literatur *(bul'varnaja literatura)* abgetan wurde, gehört Verbickaja beginnend mit dem Roman *Duch vremeni (Geist der Zeit,* 1907*)* unumstritten zu den populärsten Schriftstellerinnen und Schriftstellern der Jahre nach der geschei-

terten Revolution von 1905, der im russisch-sowjetischen Kontext genannten *gody reakcy* (Reaktionsjahre).[7]

Dank der ungeheuer hohen Beliebtheit des Romans und des Films wird Manja quasi zum Prototyp der Neuen Frau in der russischen Unterhaltungskultur und schließlich auch der Gesellschaft. Eine Karikatur aus einem humoristischen Sammelband (Travina 1913) macht dieses Rollenbild besonders deutlich. Auf dem holzschnittähnlichen Bild betrachtet eine Gruppe von Männern im Museum die Skulptur einer nackten Frau. Auf die Frage des einen Besuchers, welchem Volk diese Figur angehöre, erklärt der andere, dass es sich doch offensichtlich um die Heldin des Romans *Ključi sčast'ja* handle. Die Karikatur ist nicht nur eine parodistische Reaktion auf den Manja-Hype, sie zeugt auch von der Idee eines bestimmten Menschenbildes, das Manja prototypisch verkörpert und das daher auch ausstellungswürdig ist.

Diese humoristische Zuspitzung erstaunt wenig, denn gleicht der Roman von *Ključi sčast'ja*, dessen Handlung am Vorabend der Revolution von 1905 beginnt und 1913 schließt, fast schon einer kulturhistorischen Zusammenfassung Russlands dieser Zeit: «a department store of current ideas and preoccupations» nennt Engelstein (1994, 404) den Roman gar und verweist damit auch auf die Vielfalt der Debatten, die um den Begriff des Neuen Menschen kreisen.

Diese breite Resonanz konnte dank einer gewissen Demokratisierungsbewegung in Kunst und Gesellschaft erreicht werden. Denn die Vorstellung von Kunst als eine alle Lebensbereiche durchdringende Kraft ermöglichte (neben weiteren Faktoren) die Nivellierung der beständigen Abgrenzung der ‹hohen Kunst› von der für die Massen gefertigten Unterhaltungskultur (vgl. Gračeva 1992, 71). Dies wurde auch in der Rezeptionsgeschichte des Romans zum zentralen Streitpunkt, nämlich die Vereinbarkeit progressiver Ideen mit einer sogenannten Boulevard-Ästhetik. Die Enthierarchisierung der Kunst war eng an den urbanen Raum und dessen Symbol, den Boulevard, gebunden: «On the boulevard strangers rubbed shoulders; prostitutes strolled; shops, cafes, and dance halls offered pleasures for a price. The boulevard gave its name to a new kind of culture» (Engelstein 1994, 359). Doch so wie die Vertreter:innen einer bürgerlichen Kunst den Boulevard und seine Kunstproduktion verwarfen, entdeckte die Avantgarde die Straße für sich. Der pejorative Neologismus *bul'varščino* mit seiner vulgären Konnotation wurde von ihr ins Produktive gewendet und als ein Konzept verstanden, das im Gegensatz zur

7 Zu Verbickaja und der Bedeutung ihres literarischen Werks vgl. Gračeva 1989, Steinweg 2002, sowie spezifisch zur Trivialliteratur um 1900 in Russland Steinweg 2015.

mystisch-zölibatären Kunst «den Geist außer Acht ließ und sich auf den Körper konzentrierte» (Schahadat 2009, 154).

Für dieses Ansinnen erwies sich der Kinematograph als das Medium schlechthin. In einem offenen Brief an die Produktionsfirma, die ihren Roman verfilmte, spricht sich Verbickaja mit Nachdruck für den Kinematographen als eine demokratische Kunst aus:

> Ценю его за то, что сейчас, когда все театры и концерты существуют только для богатых, кинематограф является единственным демократическим развлечением, доступным широким массам.
>
> *(Verbickaja 1913, 28)*[8]

Manjas Körpersprache

Eine ausgewiesene Anhängerin von Isadora Duncan ist Manja, deren Tanz bereits zu Beginn des Romans von ihrer Erzieherin mit dem des berühmten Vorbilds verglichen wird:

> Вы слышали об Айседоре Дункан?… В России она еще не была, но с ней так много пишут! Это новый род искусства … как бы возвращение к античной пляске. Маня тоже выражает в пляске все движения своей души, все грезы … Она пляшет бессознательно. Но это творчество … импровизация. *(Verbickaja 1993, 17)*[9]

Im Roman folgen zahlreiche Vergleiche von Manja mit Duncan und der internationalen Kultur des freien Tanzes, insbesondere auch zum antiken ekstatischen Tanzmodell der Bacchantinnen und Mänaden:

> С криками бессознательного наслаждения кружится она в каком-то вакхическом опьянении. […] В глазах экстаз. […] А она стоит, полуобнаженная, как вакханка, с тигровой шкурой на плечах, в венке из виноградных гроздьев. *(Verbickaja 1993, 156; Bd. 2, 92)*[10]

Doch auch im Film ist der freie Tanz zentral für die Charakterisierung der Hauptfigur, wie die Auswahl der Standfotografien für die Bewer-

8 Ich schätze den Kinematographen dafür, dass er heutzutage, da alle Theater und Konzerte nur für die Reichen existieren, die einzige der breiten Masse zugängliche demokratische Unterhaltung ist. (Übers. d. V.)

9 Haben Sie schon von Isadora Duncan gehört? Russland hat sie noch nicht besucht, aber es wird viel über sie geschrieben! Das ist eine neue Art von Kunst… quasi eine Rückkehr zum antiken Tanz. Manja drückt auch die ganze Bewegung ihrer Seele, all ihre Träume, im Tanz aus. Sie tanzt unbewusst. Aber es ist ein schöpferisches Schaffen. Es ist Improvisation. (Übers. d. V.)

10 Mit einem Schrei unbewusster Erquickung wirbelt sie in einem bacchantischen Rausch herum. […] Ekstase in den Augen. […] Sie steht halbnackt da, wie eine Bacchantin, mit einem Tigerfell auf den Schultern, geschmückt mit einem Kranz aus Weintrauben. (Übers. d. V.)



49 Manja (Ol'ga Preobraženksaja) tanzt für Mark Stejnbach (Vladimir Maksimov). Standfotografie Ključi sčast'ja (Vladimir Gardin / Jakov Protazanov, 1913)

bung des Films bezeugt. Dargestellt wird die Szene, in der Manja (Ol'ga Preobraženksaja) für ihren Geliebten Mark Stejnbach (Vladimir Maksimov) einen Tanz aufführt (Abb. 49). Im Begleitheft, das der Zeitschrift *Sine-fono* beigelegt wurde (eine damals gängige Praxis), ist Folgendes zu lesen:

> […] и под мелодичные звуки цитры Маня кружится в прекрасном танце … Бог знает откуда взялись в ней эти красивые свободные движения, живая гибкость тела и радостная нега зовущих желаний … всё стихийнее становится танец, пока, наконец, утомлённая, Маня не падает в полузабытьи на диван. *(Ključi sčast'ja 1913, 15)*[11]

Im Rückgriff auf die Körperbilder der Antike wird Manja barfuß in einer dynamischen Pose dargestellt, zwar nicht in einer Tunika gekleidet, dafür aber in einem hellen Schal, der sich um den Körper schmiegt und einen

11 […] zu den melodischen Klängen der Zither dreht sich Manja im herrlichen Tanz … Gott weiß, woher ihre schönen, freien Bewegungen kommen, ihre lebendige Flexibilität des Körpers und die freudige Berauschung an dem rufenden Begehren … der Tanz wird immer spontaner, bis Manja ermattet halbweggetreten auf die Couch sinkt. (Übers. d. V.)

freien Blick auf die beweglichen Hand- und Fußgelenke eröffnet – ein klarer Bezug auf Duncans unverkennbaren Stil.

Die Körperzentriertheit wird bereits auf der ersten Seite des Romans zum Programm erhoben, und zwar mit einem Zitat aus Nietzsches *Also sprach Zarathustra* (1883–1885):

> В теле твоём больше разумного, чем в твоей лучшей премудрости. И кто знает, для чего именно нужна телу твоя лучшая премудрость.
>
> *(Verbickaja 1993, 5)*[12]

Und in diesem Sinne entfaltet sich auch die Romanfigur Manja. Ausgehend vom Romantext beschreibt Oksana Bulgakowa Manjas Körpersprache als «physiognomisch bedeutend» (Bulgakowa 2010, 361) und nonkonform. Während die Norm für eine junge Dame einen stillen Körper und agile Extremitäten voraussetzt, bewege sich Manja – so Bulgakowa weiter – «mit dem ganzen Körper, und jeder Teil ihres Körpers – von den Füßen bis zu den Wimpern – agiert mit maximaler Anspannung» (ebd.). Dies wird den gesamten Roman hindurch immer wieder betont: «Manja poryvisto oboračivaetsja vsem korpusom»; «No Manja ot neožidannosti vzdragivaet vsem telom»; «drožit vsem telom» (Verbickaja 1993, 89, 146, 330).[13] Dieses Bewegungsmodell, das anstelle von einzelnen Gesten und mimischen Ausdrucksformeln den Körper in seinem vollen Motionsradius aktiviert, findet sich in zahlreichen Körper- und Rhythmusstudien der Zeit wieder;[14] und es ist nur selbstverständlich, dass die Romanfigur Manja, die als Tänzerin der frühen Moderne beschrieben wird, sich dieses Bewegungsrepertoires bedient. Die Betonung und Ausdifferenzierung des körperlichen Ausdrucks gehen so weit, dass im literarischen Text die gesprochene Sprache an Bedeutung verliert. Insbesondere in den direkten Reden wird sichtbar, wie die Beschreibungen der körperlichen Reaktion die Dialoge einrahmen; so etwa, als Manjas Freundin sie davon überzeugen möchte, sich an der Universität zu immatrikulieren:

12 Es ist mehr Vernunft in deinem Leibe, als in deiner besten Weisheit. Und wer weiß denn, wozu dein Leib gerade deine beste Weisheit nöthig hat? (Übers.; Nietzsche 1901, 43) Während in den frühen 1890er-Jahren bereits eine Nietzsche-Kontroverse in der russischen Intelligenzija zu beobachten war, wurde Nietzsche spätestens Ende der 1890er mit der Veröffentlichung der ersten, wenn auch stark zensierten *Zarathustra*-Ausgabe 1898 in russischer Sprache auch von einer breiten Öffentlichkeit rezipiert. Für eine umfassende Betrachtung von Nietzsche in Russland vgl. Rosenthal 1986.

13 Manja wirft sich ungestüm mit ihrem ganzen Korpus herum; Aber Manja zuckt vor Überraschung mit dem ganzen Körper zusammen; sie zittert am ganzen Körper. (Übers. d. V.)

14 Vgl. Köhler 2017, 196. Diesen Anspruch findet man u. a. bei dem deutschen Schriftsteller, Theaterleiter und Theoretiker Georg Fuchs, dessen Schriften in Russland breit rezipiert wurden. Vgl. Fuchs 1905, 65.

> Маня тянется всем телом, с какой-то истомой. Улыбка раскрывает ее губы. – Нет! – вдруг твердо и сознательно говорит она, опуская руки глядя на подругу. – Я не хочу учиться! Надоело … *(Verbickaja 1993, 83)*[15]

Auf diese Weise wird die kommunikative Qualität des Körpers hervorgehoben und mit der gesprochenen Sprache gleichrangig gestellt oder gar bevorzugt. Dementsprechend schwierig ist es auch für Manja, aus gesprochenen Worten einen Sinn zu konstruieren, vielmehr liest sie den körperlichen Ausdruck ihres Gegenübers. So etwa bei einem folgenschweren Streit mit Nelidov (Manja versucht sich daraufhin umzubringen):

> – Ничего, – говорит он глухо, и верхняя губа его судорожно вздергивается, обнажая десны. – Мне ничего от вас не нужно … все было … ошибкой…
> Она ясно видела, пока говорила, как умирал в нем тот, кто любил ее, кто был ей близок. […] В этом цепеневшем постепенно лице умирало чувство. […] И когда безразличие сковало его черты, как маску, все стало в нем серо, темно, бездушно. *(Ebd., 330)*[16]

Im weiteren Verlauf bleiben die zwei Figuren sprachlos und die Darstellung von Nelidovs Abgang wird allein auf die gegenseitigen Blicke zwischen den Geliebten reduziert, dabei wird aber interessanterweise der Akt des Sehens als ein ausgesprochen physischer inszeniert:

> Он глазами поискал шляпу. […] Она провожала все его движения широко открытыми глазами. […] Он скользнул холодными глазами по лицу Мани, надменно кивнул головой. *(Ebd., 330f.)*[17]

Auf diese Weise schließt sich der Text Nietzsches Credo an, dass der Körper einen ursprünglicheren Ausdruck als die Sprache bereitstellen könne, und zieht die Unmittelbarkeit des körperlichen Ausdrucks der Vermitteltheit symbolisch-abstrakter Zeichen vor. Während dies im literarischen Text, der selbst auf einem hochgradig abstrakten Zeichensys-

15 Manja streckt ihren ganzen Körper, vor einer Art Erschöpfung. Ein Lächeln umspielt ihre Lippen. ‹Nein!›, sagt sie plötzlich fest und bestimmt, lässt die Hände sinken und sieht ihre Freundin an. ‹Ich will nicht studieren! Ich habe genug …› (Übers. d. V.)

16 ‹Nichts›, sagt er stumpf, und seine Oberlippe zuckt krampfhaft, sein Zahnfleisch entblößend. ‹Ich brauche von Ihnen nichts. Es war alles … ein Fehler …›. Während sie sprach, konnte sie deutlich sehen, wie der Mensch in ihm, der sie geliebt hatte und ihr nahe stand, im Sterben lag. […] Das Gefühl erstarb allmählich in seinem Gesicht. […] Und als die Gleichgültigkeit seine Züge wie eine Maske zusammenzog, wurde alles darin grau, dunkel und seelenlos. (Übers. d. V.)

17 Er suchte mit den Augen nach seinem Hut. […] Sie verfolgte jede seiner Bewegungen mit weit aufgerissenen Augen. […] Seine kalten Augen glitten über Manjas Gesicht, und er nickte hochmütig. (Übers. d. V.)

tem beruht, nur indirekt geschieht, verspricht der Film als bewegtes Bildmedium, das den Körper in seiner Bewegung einfangen kann, weitaus mehr Potenzial.

8.2 Mediale Übertragungen

Ekstatische Pause

Die Omnipräsenz der Ekstase reflektiert sich auch in den essayistisch-theoretischen Auseinandersetzungen des Regisseurs Vladimir Gardin mit dem Film. In seinen Memoiren, Ende der 1940er-Jahre verfasst, beschreibt er, beruhend auf Tagebuchnotizen, seine ersten Erfahrungen mit dem Kino sowie seine theoretisch-methodische Arbeit, allen voran mit Schauspieler:innen.[18] Vom Theater herkommend steht der Regisseur vor der Herausforderung, für den Kinematographen – der ohne die akustische Vermittlung des gesprochenen Dialogs auskommt – eine neue Form von Ausdruck zu finden. Im Rückgriff auf die bekannten Theaterpraktiken des Moskauer Künstlertheaters MchT, die sich unter dem Begriff *podvodnoe tečenie*[19] mit der Inszenierung von unausgesprochenen, inneren Bewegungen beschäftigen, versucht Gardin für die ekstatischen Zustände seiner Hauptfiguren eine geeignete Schauspielmethode zu entwickeln.

Die Arbeit mit den Schauspielerinnen und Schauspielern beschreibt er als ein Dirigieren von Bewegungen («dviženija») und Gefühlsregungen («pereživanija») (vgl. Gardin 1949, 50). Doch auf der Suche nach einem adäquaten Körper- und Bewegungsausdruck der Ekstase wird nicht etwa, wie zu vermuten wäre, auf ausschweifende Gesten oder ein rasendes Schauspieltempo zurückgegriffen, sondern auf Formen der Pause, des Anspannens, Anhaltens und Wiederloslassens.

18 Vgl. Gardin (1949–1952). Nachträglich vorgenommene redaktionelle Veränderungen vom Autor selbst sind nur schwer nachzuvollziehen. Wo möglich, wird darauf hingewiesen.

19 Das Konzept des *podvodnoe tečenie*, auf Deutsch Unterwasserstrom, entstand aus Stanislavskijs Auseinandersetzung mit Anton Čechovs Dramen, die sich durch ein Fehlen von ‹dramatischem› Geschehen auszeichnen. Gedanken und Gefühle finden oft keinen Ausdruck in den Dialogen der Figuren, vielmehr deuten die Repliken auf einen verborgenen inneren Konflikt hin. Die Literaturkritik und -wissenschaft sprechen in diesem Kontext auch von einem *podtekst* (Untertext), der die «Diskrepanz zwischen Fühlen (Untertext) und Handeln (Oberfläche)» betonen kann (Scheffler 1994, 35). Stanislavskijs Ansatz verlangt, dass die innere, dramatische Krise der Figuren mit anderen schauspielerischen und inszenatorischen Mitteln zum Ausdruck kommen sollte, wie subtilen Gesten, Mimik, psychischer Verdichtung in Redepausen sowie Musik und Geräuschen (vgl. Schmid, 65 f.).

> Самым трудным в моих занятиях с актерами было отыскание способа накопления устойчивых эмоциональных состояний, которые необходимо было воспроизводить в оправдываемых и реальных затяжных ритмах – до слова по-горевски. Нехватало наполнения, темперамента. […] Я ждал от актера ‹взрывных›- экстатических моментов, наиболее сильных по выражению, но до слова и даже до начала движений, – значит, я требовал прочного тормозного состояния, рождающего ‹взрывы›, и редко добивался этого. *(Ebd.)*[20]

Gardin spricht von emotionaler Aufladung in langsamen Bewegungsrhythmen und verweist auf eine Technik des Theaterschauspielers Fedor Gorev («po-gorevski»). Es handelt sich um sogenannte pantomimische Szenen, in denen Gorev für die damals herrschende Schauspielkonvention äußerst lange schwieg und sich teils über sieben Minuten kaum bewegte (vgl. Gardin 1949, 46–49).[21] Ein zentrales Moment im Aufbau eines hoch emotionalisierten Gemütszustandes ist der «tormoz», wörtlich die Bremse, der die Schauspieler dazu anhalten soll, die Gefühlsregungen der Figur durch Verlangsamungen oder Momente des Stillstandes auszudrücken. Nur sie könnten die sogenannten kleinsten Schattierungen der Seelenregungen darstellen (vgl. ebd., 46).

> Я строил обыкновенно ‹взрывные›, наиболее сильные места, на первом плане, где отчетливо видно лицо – глаза.
> – Глаза! – вскрикивал я или шептал в зависимости от экспрессивности сцены.
> Этот окрик означал остановку, тормоз и перенос всего внутреннего состояния в глазной аппарат. *(Ebd., 50)*[22]

20 Am schwierigsten war es in meinen Studien mit den Schauspielern, eine Herangehensweise zu finden, anhaltende emotionale Zustände zu akkumulieren, die in nachvollziehbaren und lebensechten langsamen Rhythmen ohne Worte, wie bei Gorev, dargestellt werden sollten. Es fehlte an Aufladung, an Temperament. […] Ich erwartete vom Schauspieler ‹explosive›, ekstatische Momente, maximal im Ausdruck, jedoch bevor gesprochen wird, sogar vor Beginn der Bewegung – will heißen, ich verlangte einen dauerhaft angehaltenen Zustand, der eine Explosion hervorbringt, was aber selten funktionierte. (Übers. d. V.)

21 Als Schlüsselerlebnis nennt Gardin den Auftritt von Gorev im Stück *Poryv* (Regie: Rakšanin, N. O.) im Maly teatr, in dem er anscheinend mit einer siebenminütigen Sprechpause das Publikum in Staunen versetzt hatte. Die sogenannten pantomimischen Szenen, auch als *gorevskie pauzy* bekannt, wurden zu seinem Markenzeichen und zum Aushängeschild des Maly teatr (vgl. Ščepkina-Kupernik 2005, 163 f.).

22 Ich habe die explosiven, die stärksten Momente in den Vordergrund gestellt, wo man Gesicht und Augen deutlich sehen kann. Augen! – Schrie oder flüsterte ich, je nachdem, wie ausdrucksstark die Szene war. Dieser Schrei bedeutete Anhalten, Verlangsamen und Übertragung des gesamten inneren Zustands auf den Augenapparat. (Übers. d. V.)

Gardin erläutert hier nicht nur seine Anforderung, Gefühlsregungen über die Mimik, vornehmlich über das Augenspiel, darzustellen, es geht hier auch um die Möglichkeit, in Kombination mit Nah- und Großaufnahmen den Film zu rhythmisieren und das Tempo zu verlangsamen.

Indem Gardin von jenem auf Pausen basierenden Schauspielstil ausging, konzipierte er während der ersten Jahre seiner Tätigkeit als Drehbuchautor und Regisseur Bewegungstafeln für die Schauspieler:innen. Beruhend auf seinem rudimentären Wissen in Physiologie und Reflexologie sollten die Tafeln gemäß seinen Worten die Mechanik der Seelenregungen darstellen und auch zeitlich berechnen (vgl. ebd., 131). Bewegungen und Gedanken werden in Tabellen einem Trigger oder Reiz zugeordnet und entsprechen einer bestimmten Aufnahmezeit (Sekunden) und Filmstreifenlänge (Metern) (vgl. ebd., 131–134).[23]

Diese Tabellen fungierten nicht nur für Regie und Schauspiel, sondern auch für die Kameraarbeit als zentrales Arbeitsinstrument. Nicht zuletzt musste beim Dreh – im Gegensatz zum Theater – auch der materielle und finanzielle Aufwand jeder Einstellung berücksichtigt werden. Die Aufgliederung der Szenen ermöglichte eine präzise Planung der Filmlänge, die Gardin an mehreren Stellen akribisch Meter um Meter ausrechnet:

> Один метр дать для засъемки физиономии актрисы, оплаченной по расчету общего плана, это еще возможно, да и то … Стоит ли тратить пленку! Крупные планы тогда невыгодны. Вот сцена длиной 100 метров, когда ‹Маня танцует в кабинете у Штейнбаха›, – явно ‹хорошая сцена›: 5,5 минуты = 100 метров х 5 = 500 рублей. А день обоих актеров оплачивался 25 рублями! *(Gardin 1949, 44)*[24]

Die minimalen und nuancierten Veränderungen der Körperhaltung sowie das Insistieren auf der Bewegungslosigkeit erfordern auch eine gewisse Länge der Einstellung. Angesichts der hohen Kosten für das Filmmaterial waren aber solch lange Szenen alles andere als selbstverständlich für die Zeit, und so mussten die Regisseure von Ključi sčast'ja trotz des relativ hohen Produktionsbudgets um jeden Meter Film kämpfen (vgl. ebd.).

23 Gardins relativ frühe Ausarbeitung einer Methodik, die den darzustellenden Emotionen detaillierte Bewegungspartituren zuschreibt und somit ein zeitlich steuerbares Schauspiel erlaubt, ist bedeutend für die in der frühen Sowjetunion ausgearbeiteten Schauspielkonzepte, insbesondere des *naturščik* von Lev Kulešov (vgl. Bochow 1997, 77–86; Iampolski 1991, insbesondere 35–39).

24 Einen Meter herzugeben für die Nahaufnahme der Schauspielerin zum Satz einer Totale, das geht noch, doch selbst das … Lohnt sich nicht, Filmmaterial darauf zu verwenden! Großaufnahmen sind nicht rentabel. Die 100 Meter lange Szene, als ‹Manja im Büro von Štejnbach tanzt›, ist eindeutig eine ‹gute Szene›: 5,5 Minuten = 100 Meter x 5 = 500 Rubel. Und ein Drehtag mit beiden Schauspielern kostet 25 Rubel! (Übers. d. V.)

Diesen Konflikt zwischen Produktionsbedingungen und künstlerischer Gestaltung spricht auch ein Autor und Kritiker der Filmzeitschrift *Proėktor* an. In seiner Diskussion der Entwicklung eines spezifisch kinematographischen Stils ist der langsame Schauspielrhythmus von zentraler Bedeutung und eben auch abhängig von den Filmmetern:

> В мире экрана, где все считается на метры, борьба актера за свободу игры свелась к борьбе за длинные (по числу метров) сцены. Вернее, за ‹полные› сцены (по прекрасному выражению О. В. Гзовской). ‹Полная› сцена—это такая, где актеру дана возможность сценически изобразить определённое душевное переживание, сколько бы метров для этого ни понадобилось. ‹Полная› сцена является вместе с тем полным отрицанием обычного стремительного темпа кинематографической пьесы. Вместо быстро сменяющегося калейдоскопа образов она надеется *приковать* внимание зрителя к одному образу… Как это ни звучит парадоксом для искусства кинемо (получившего свое наименование от греческого слова, означающего ‹движение›), но игра в нем лучших актеров сводится к возможно большей медленности движений. *(Petrovskij 1916, 3; Herv. i. O.)*[25]

Der Übergang zum langen Erzählformat in den frühen 1910er-Jahren fordert vom Schauspiel eigentlich das Vorantreiben der Handlung, doch künstlerisch ambitionierte Filme stellten vor allem im dramatischen Höhepunkt den körperlichen Ausdruck in den Mittelpunkt der Inszenierung[26] – ein Verfahren, das wie hier eine besondere Rezeptionsweise hervorrufen kann («*prikovat'* vnimanie zritelja k odnomu obrazu»). Im Streit um Filmmeter erscheint das ausführliche Ausspielen der Klimax als offensichtliches Resultat einer bewussten gestalterischen Entscheidung. Interessanterweise wurden gerade das langsame Tempo oder die Pausen und das Verharren des Schauspiels zum Stilmerkmal des frühen russischen Kinos.[27]

25 In der Welt des Kinos, in der alles in Metern gezählt wird, hat der Kampf des Schauspielers um die Freiheit des Darstellens zu einem Kampf um lange (in Bezug auf Meter) Szenen geführt, oder besser gesagt, um ‹volle› Szenen, um den wunderbaren Ausdruck von O. V. Gzovskaja zu verwenden. Eine ‹volle› Szene ist eine, bei der der Schauspieler die Möglichkeit hat, eine bestimmte geistige Erfahrung szenisch darzustellen, egal wie viele Meter sie braucht. Die ‹volle› Szene bedeutet eine völlige Abkehr vom üblichen rasanten Tempo des Filmdramas. Anstelle eines schnell wechselnden Kaleidoskops von Bildern soll die Aufmerksamkeit des Publikums auf ein einziges Bild *gefesselt* werden… Das mag wie ein Paradoxon für die Kunst des Kinos klingen (die ihren Namen vom griechischen Wort für ‹Bewegung› ableitet), aber der Einsatz unserer besten Schauspieler im Kino wird zu einem möglichst langsamen Tempo führen. (Übers. d. V.)

26 Vgl. Kessler 1998, 23.

27 Neben dem langsamen Tempo gelten als weitere ‹russische› Gestaltungsmittel das tragische Finale und eine spezifische narrative Syntax, wobei letztere weniger Erwähnung findet. Die ersten beiden Stilmerkmale nimmt Yuri Tsivian mehrfach wieder auf, u. a. in Tsivian 1989, 2002 u. 2013.

Die oben erwähnten Bewegungstafeln entziffern das Schauspiel nicht nur in Bezug auf die Aufnahmelänge, sie lassen es nun auch in seinen formalen raumzeitlichen Komponenten und rhythmisch-dynamischen Aufführungsqualitäten erkennbar werden. Eine solche Methode knüpft an die bereits aus der Textanalyse des Romans bekannte Modellierung der Körpersprache an, deren Prämisse darin besteht, dass erst in der Körperbewegung und ihrem Rhythmus sich die innere Gefühlswelt offenbart.

Gardins Methode findet Anschluss an die blühende Körper- und Bewegungskultur, in der der Rhythmus als zentrales Konzept zur Harmonisierung des Körpers fungierte. Diese Grundidee ist nämlich auch in der russischen Rezeption und Weiterentwicklung der neuen Bewegungsmethoden aus Westeuropa zu beobachten. Aufbauend auf der Rhythmik-Schule von Dalcroze nahm der Theaterregisseur Sergej Volkonskij diese Idee in seiner einflussreichen Studie *Vyrazitel'nij čelovek* von 1913 auf. Darin reklamiert er das Primat des äußeren körperlichen Ausdrucks, dass nämlich die Seele nur durch ihre äußere Erscheinung zu erfahren sei, und betont dabei die rhythmische Körperbewegung als Sprache des Gefühls (vgl. Volkonskij 1913, 39–46).

Synkopischer Rhythmus

Den schauspielerischen Aufbau der Ekstase illustriert Gardin später an einem konkreten Beispiel aus dem Film Ključi sčast'ja. Manjas gescheiterten Selbstmordversuch – nach einem Streit mit einem ihrer Geliebten vergiftet sie sich – erklärt der Regisseur als eine besonders starke und gelungene Szene seines Films.[28] Sie soll 140 Filmmeter lang gewesen sein, also etwa sieben bis acht Minuten Spielzeit; exakt die Länge von Gorevs Pausen, unterstreicht Gardin (vgl. Gardin 1949, 53). Die Szene ist folgendermaßen festgehalten:

> 1. Маня слышит, как хлопнула дверь. Плечи вздрагивают. Лицо – в подушках кушетки. Вскочила, бросилась к двери. Остановилась. Опустились беспомощно руки. Медленно двигается к кушетке. Глаза расширены – фиксируют одну точку. Тяжело дышит.
> 2. Дыхание учащается. Судорожные движения мускулов лица. Пальцы рук сцепились на груди. Неожиданно сверкнувшая мысль остановила все движения. Дыхание замерло.
> Вот экстатическая пауза – тормоз, подготовленный всей предыдущей игрой!

28 Gardin vermerkt in seinen Drehbuchskizzen diese Szene mit einem ausdrücklichen Hinweis auf Manjas Schauspiel (ein vergleichbarer Hinweis auf das Schauspiel ist sonst nicht zu finden), vgl. Gardin (1913). Die Tatsache, dass die Szene im Roman nicht vorkommt und speziell für den Film geschrieben wurde, verweist ebenfalls auf deren Bedeutung in Bezug auf das Schauspiel.

Такие паузы Ольга Ивановна могла растягивать почти на минуту.
3. Рисунок пришедшей мысли. Перемена направления глаз.
4. Взрывная реакция! Бросается к бюро… Открывает крышку. Отодвигает ящички. Ритм движений учащается – не может найти. Нашла.
5. Пузырек! Пауза – тормоз – уже секундная. Откупорила! Опрокинула в рот! Отшвырнула пузырек! Весь рисунок движений сразу изменяется. Что-то надо сделать. Да! Вспомнила и криво усмехнулась.
6. Подошла к письменному столу. Села. Пишет. Перо выпадает из рук.
7. Склонилась к столу. Тело теряет равновесие и медленно сползает со стула на ковер. *(Gardin 1949, 53 f.)*[29]

Die eigentlichen Handlungen, wie etwa das Öffnen der Schubladen, werden zwar markiert, im Vordergrund stehen aber ganz klar der körperliche Ausdruck und die rhythmisch-dynamischen Qualitäten. Das sind zum einen ruckartige und ausschweifende Bewegungen wie Hüpfen, Sich-Werfen, Fortschleudern («vskočila», «brosaetsja», «otšvyrnula»), zum anderen sind es Verlangsamungen («medlenno dvigaetsa», «medlenno spolzaet») sowie kataleptische Bewegungen, die sich durch sehr minime, aber intensive Verschiebungen auszeichnen («sudorožnye dviženija muskulov lica») und sich verhärten können («palcy ruk scepilis' na grudi»). Diese einander ablösenden Bewegungsmuster werden zusätzlich durch unterschiedlich markierte Pausen rhythmisiert, sei es, indem die Bewegung angehalten («ostanovilas'»), die Atmung in den Vordergrund gerückt – vom schweren Atmen («tjaželo dyšit») bis zum Anhalten des Atems («dychanie zamerlo») – oder der starre, fokussierte Blick («glaza rasšireny – fiksirujut») beschrieben wird. Dabei weisen auch die Pausen selbst einen eigenen

29 1. Manja hört eine Tür zuschlagen. Ihre Schultern zucken. Ihr Gesicht ist vergraben in den Kissen der Couch. Sie springt auf, eilt zur Tür. Hält an. Die Arme sinken hilflos herab. Langsam geht sie wieder zur Couch. Die Augen sind weit geöffnet, fixieren einen Punkt. Sie atmet schwer. | 2. Der Atem wird schneller. Krampfhafte Bewegungen der Gesichtsmuskeln. Die Finger sind vor der Brust ineinander verhakt. Eine plötzliche Eingebung lässt sie innehalten. Der Atem erstirbt. Jetzt die ekstatische Pause – ein Anhalten [wörtl. Bremse, Anm. d. V.], das durch das gesamte vorherige Spiel vorbereitet wurde! Solche Pausen konnte Ol'ga Ivanovna bis zu einer Minute halten. | 3. Der Gedanke zeichnet sich auf ihrem Gesicht ab. Wechsel der Blickrichtung. | 4. Eine explosive Reaktion! Sie stürzt zum Sekretär … Öffnet die Lade, zieht Schubladen heraus. Der Rhythmus der Bewegung wird schneller – sie kann es nicht finden. Endlich findet sie es. | 5. Ein Fläschchen! Eine Pause – ein Anhalten [wörtl. Bremse, Anm. d. V.], diesmal nur für eine Sekunde. Sie öffnet es! Leert es in einem Zug! Wirft das Fläschchen fort! Sofort ändert sich ihr gesamtes Bewegungsmuster. Es muss noch etwas getan werden. Ja! Es ist ihr eingefallen, sie grinst schief. | 6. Sie geht zum Schreibtisch, setzt sich. Sie schreibt. Der Stift fällt ihr aus der Hand. | 7. Sie beugt sich über den Tisch. Ihr Körper verliert das Gleichgewicht und rutscht langsam vom Stuhl herunter auf den Teppich. (Übers. d. V.)

Rhythmus auf; zuerst dauern sie bis zu einer Minute (ein Format, das die Schauspielerin Ol′ga Preobraženskaja offenbar besonders gut beherrschte), später werden sie immer kürzer, bis zu einer Sekunde.

Auf diese Weise skizziert Gardin in diesen acht Minuten ein Schauspiel, das stark von einem kontrastreichen Bewegungsmuster, zwischen Starre und Furor, dominiert wird. Hier entsteht ein «synkopischer Rhythmus», wie Oksana Bulgakowa eine solche Bewegungsdynamik in einer Studie zu Asta Nielsen treffend benennt (vgl. Bulgakowa 2010, 356). Schließlich erinnert das Schauspiel auch an zentrale Bewegungsmerkmale des freien Tanzes: der Wechsel von Spannung und Entspannung, die verschiedenen Formen der Schwerpunkts- und Gewichtsverlagerung oder den Einsatz der Körperschwere unter Einbeziehung des Bodens (vgl. Brandstetter 1995, 68).

In der Inszenierung von Taumel und Euphorie, die sich in der Nahtodsituation einstellen, kommt eine Form von Ekstase zum Zug, die nicht mit Bewegungen wie jenen des Rauschens, Schwingens und Fließens assoziiert werden, sondern eine, die von Ausfällen, Fragmentierungen geprägt ist. Die in mehrfacher Bedeutung synkopisch ist: im musik- und sprachwissenschaftlichen Verständnis als Verschiebung oder Auslassung sowie in medizinischer Bedeutung als plötzliche und kurzzeitige Ohnmacht.

Solche unmittelbaren Beschleunigungen oder, im Gegenteil, die plötzliche und disruptive Einnahme einer Ruheposition, kurz die Anspannung und das Lösen des muskulären Tonus, verlangen nicht nur einen erhöhten Krafteinsatz, sondern auch ein grundsätzlich differenziertes Körperempfinden der Spielenden. Diesbezüglich wird auch die Selbstmord-Szene in Gardins autobiografischen Schriften besonders hervorgehoben, da Ol′ga Preobraženskaja anscheinend bei der Aufnahme fast in Ohnmacht gefallen sei:

> Если бы здесь был Федор Петрович Горев, он, наверное, похвалил бы Преображенскую. […] Вот пример переживания актером-мастером, воспроизводящим свои эмоции почти с потерей контроля над ними!
>
> *(Gardin 1949, 54)*[30]

Ob dies so geschehen ist – Preobraženskaja erwähnt den Vorfall in ihren Erinnerungen an die Dreharbeiten nicht (Preobraženskaja 1965) – oder es sich nur um eine anekdotische Ausschmückung des Regisseurs in seinen Memoiren handelt, sei dahingestellt. Von Bedeutung hingegen sind die Betonung der körperlichen Grenzerfahrung, die ein entsprechendes

30 Wenn Fedor Petrovič hier wäre, er würde wahrscheinlich Preobraženskaja loben. […] Hier haben wir ein Beispiel für die Gemütsbewegungen eines Schauspiel-Meisters, der die Emotionen fast mit dem Verlust der Kontrolle über diese hervorbringt. (Übers. d. V.)

Schauspiel verlangt, sowie der Einfluss des kontrastreichen Bewegungsrhythmus auf den Körper. Somit ist auch ein kritisches Moment erreicht, bei dem das berühmte, von Diderot 1774 formulierte Schauspiel-Paradox, dem zufolge die Gemütsbewegungen im Spielen ohne innere Beteiligung reproduzieren müssen,[31] an die Grenzen kommt: Der Anspruch, biologisch determinierte Emotionen nur zu spielen und nicht zu erleben, wird durch das physiotechnische Schauspielmodell der Ekstase verunmöglicht oder zumindest erschwert. Im Kontext der Ekstase-Inszenierungen erscheint dieser Punkt besonders interessant, steht doch gerade die Frage nach der ‹Echtheit› von Ekstase-Darstellungen immer wieder zur Diskussion (vgl. Koebner 2012, 137; Schetsche/Schmidt 2018, 31). Denn die Uneinigkeit über den Status der Ekstase-Darstellungen, ob sie in tatsächlich unvermittelter oder doch in vermittelter, inszenierter Form erscheinen, stellt schließlich auch die visionäre Konzipierung eines natürlichen, nicht codierten Körperausdrucks in Frage.

Bemerkenswerterweise handelt es sich aber in Gardins Erläuterung seiner Schauspielmethoden um Bewegungsfolgen, die sich nicht nur auf der Ebene des Schauspiels entfalten, sondern auch – so jedenfalls die Vision des Regisseurs – durch die Großaufnahme rhythmisch sequenziert würden. Das rhythmische Programm, das von Ausfällen und Verschiebungen geformt ist und somit ausdrücklich einer linear fließenden Zeitbewegung entgegenwirkt, legt auch eine besondere Wahrnehmung des bewegten Körpers nahe, eine, die dem Publikum Anspannung suggerieren kann.[32]

Eine unmittelbar physische Form von Spannung wird auch durch die Inszenierung des Muskeltonus, vor allem in der Großaufnahme, kreiert. Sie zeugt von einer intensiven Beschäftigung mit der Frage nach der Bewegungsgestaltung von Gefühlen: wie sich Gefühlsausbrüche in starken Bewegungsimpulsen förmlich entladen, aber auch, wie sich Muskeln bei heftigen Affektreaktionen zusammenziehen, gewisse Körperteile erstarren, gar versteinern. Für eine regelrechte Massenverbreitung solcher konvulsivischen, unkontrollierten Darstellungsformen sind wohl die Studien von Jean Martin Charcot mitverantwortlich, der das Bewegungsrepertoire der Hysterikerin studiert, in fotografischen Serien systematisiert und in öffentlichen Vorführungen regelrecht ‹promotet› hat (vgl. Charcot/Richter

31 Für eine ausführliche Beschreibung der verschiedenen Teilparadoxa vgl. etwa die dt. Übersetzung Diderots 1964.

32 Ausführlich zur ‹ekstatischen Pause› und der Konzipierung eigenzeitlicher Effekte im frühen russischen Film vgl. Wanner 2020b, sowie zum Konzept der ‹ästhetischen Eigenzeiten› Gamper/Hühn 2014.

1988, 130).[33] Seiner breiten Rezeption lässt sich in Handbüchern des Schauspiels oder im Repertoire des modernen Ausdruckstanzes nachspüren, die unterschiedlich die Bewegungsformen der Hysterikerin direkt übernommen oder auch für sich anverwandelt haben (vgl. Brandstetter 1995, 188–191; Wittrock 2012).

Einen weiteren wichtigen Referenzrahmen bilden die zahlreichen Studien aus den Feldern der Wahrnehmungspsychologie und Sinnesphysiologie, die in Russland im ausgehenden 19. Jahrhundert entstanden sind und sich neben solchen Phänomenen körperlicher Alterität wie Somnambulismus, Hysterie und Hypnose eben auch für Ekstase interessierten. Wegweisend sind die Arbeiten von Ivan Sečenov, Gründer der russischen physiologischen Schule, der bereits in seinen frühen Schriften betont, wie der reflektorische Ausdruck von Begeisterung *(vostorg)* und Ekstase *(ėkstaz)* sich auf den ersten Blick in Unbeweglichkeit äußert, dabei aber richtigerweise als Krampf, also als heftige Mikrobewegungen zu fassen sei (vgl. Sečenov 1908, 103).

Diese psychologischen Arbeiten, die Gefühle wie Leidenschaft, Ekstase, Begeisterung und Verzückung auf ihre materialistische physiologische Konzipierung hin untersuchen, werden zwar in wissenschaftlichen Arbeiten zur Schauspiel-Methode der Theateravantgarde und ihrer Bedeutung für das sowjetische Kino aufgenommen, in der Betrachtung des frühen russischen Kinos aber nur selten herangezogen. Auch wenn in der vorliegenden Fallstudie ein expliziter Bezug auf die entsprechenden Schriften fehlt, klingen in Gardins Schauspiel-Entwurf die psychophysiologisch-wissenschaftlichen Diskurse der Zeit mit. Denn die differenzierte Darstellung von solchen Mikrobewegungen kann gerade im Film gezeigt und rezipiert werden. In diesem Sinne sprach sich auch der berühmte Neurophysiologe Vladimir Bechterev im *Vestnik Kinematografii* für die Bedeutung des Kinematographen aus:

> […] один только кинематограф может запечатать частности в развитии мимических движений. […] в особенности кинематограф очень применим в исследования различного рода судорог, определяющихся в таком состоянии, которое во всей полноте своей не может быть воспроизведено иными способами. *(Bechterev 1915, 39 f.)*[34]

33 Die Psychiatrie der Jahrhundertwende fasste mit misogyner Tendenz das Syndrom der so genannten Hysterie als weibliches Krankheitsbild auf, weshalb fast ausschließlich Frauen untersucht wurden oder als Versuchspersonen dienten.

34 Nur der Kinematograph kann die Details der Entwicklung der mimischen Bewegungen festhalten. […] Besonders gut anwendbar ist der Kinematograph in der Erforschung unterschiedlicher Arten von Krämpfen, die sich in einem solchen Zustand

Bechterevs Beitrag in der damals führenden Filmfachzeitschrift ist im Kontext der (seit dem ausgehenden 19. Jahrhundert aufkommenden) neuen Verständigung zwischen Wissenschaft, Philosophie und Kunst zu verstehen. Sein Statement belegt das wechselseitige Interesse von Kinematographie und Physiologie an Darstellungen des Körpers in Ausnahmezuständen.

Dieses Interesseverhältnis wurde deutlich in der Analyse von Gardins Schauspielmethoden, der im Rückgriff auf Körperstudien der Ekstase das von Stanislavskij geprägte psychotechnische Modell des Schauspiels bedeutend erweiterte und somit auch mit physiotechnischen Ansätzen kombinierte. Vor diesem Hintergrund erscheint nun auch die dominierende Meinung, dass das Filmschauspiel im Kino des ausgehenden Zarenreichs allein von der psychologischen Schauspielschule geprägt war, in einem neuen Licht.

ergeben, der in seiner Gesamtheit nicht mit anderen Mitteln reproduziert werden kann. (Übers. d. V.)

9 Tanz der Mänaden

Die auf der Bühne getanzten Bacchanalien waren auch ein interessantes Motiv für den Film. Ein Kritiker schrieb begeistert über die Verfilmung der Ballettoper *Samson und Dalila* von Saint-Saëns mit der berühmten Ballerina Ekaterina Gel′cer in der Hauptrolle.

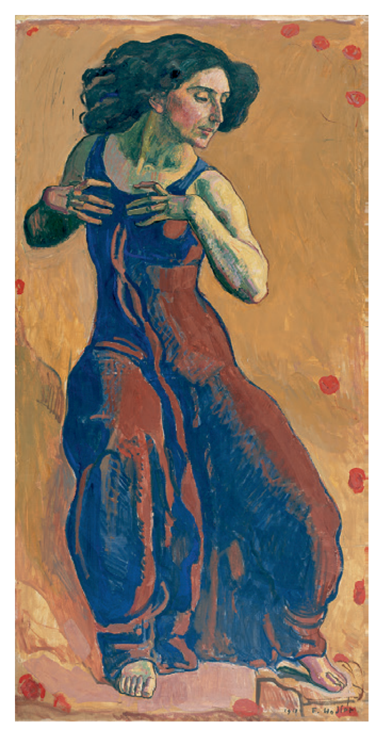
> Ритмические движения танца, то бурный, как вихрь, то плавный, как вечерний бриз, ласкают взоры и приковывают к полотну экрана внимание зачарованного зрителя. *(Anon. 1913a, 49)*[1]

Offensichtlich legte der Regisseur Kai Ganzen in Vakchanalija (1913) den Schwerpunkt auf das zweite Bild des dritten Aktes, in dem ein orgiastisches Fest gefeiert wird, das im Ballett des Bacchanals kulminiert.

Die Bacchantinnen und Mänaden des Dionysoskultes waren um die Jahrhundertwende als ein beliebtes Motiv anzutreffen und wurden darüber hinaus auch als Paradigma einer ästhetischen Anarchie reflektiert. Der ekstatische Tanz versprach einen «Zugang zum Archaischen» und fungierte daher als Verkörperung einer Zukunftsvision des Neuen Menschen (Baxmann 1991, 319). In diesem Kontext beschreibt Gabriele Brandstetter den ekstatischen Tanz als eine Pathosformel, ein «Bewegungsmodell der Entfesselung aller die Ordnung der Kultur bedrohenden Triebkräfte; als Außer-sich-Sein» (Brandstetter 1995, 185).

Der Tanz stand jedoch nicht nur für die Praxis der Erzeugung von Ekstase, er diente auch zur Inszenierung der Ekstase, indem der Körper – im Gegensatz zu anderen Ekstase-Praktiken – explizit zum Einsatz kam. Besonders gut ersichtlich wird dieser Ansatz in den bildenden Künsten. Die *Femme en extase* (1911) von Ferdinand Hodler vermittelt die Bedeutung des bewegten Körpers für den Ausdruck von Emotionen (Abb. 50). Das Porträt zeigt die italienische Tänzerin Giulia Leonardi in einer – für die damaligen Darstellungskonventionen von Frauenporträts – sehr freien Bewegung. Dabei wird die Innenkehr während der Körperbewegung zusätzlich mit der Haltung der Hände auf der Brust angezeigt, die auf die Tiefe der Ekstase-Emotionen verweisen soll. In einer ähnlichen Rotationsbewegung ist auch die Ballerina Tamara Karsavina in einem Porträt von Miron Šerling (1912) dargestellt (Abb. 51). Um die ekstatische Bewegung einzufangen, griff Šerling auf verschiedene, für die piktoriale Foto-

1 Die rhythmischen Bewegungen des Tanzes, mal ungestüm wie ein Wirbelwind, mal sanft wie eine Abendbrise, schmeicheln dem Auge und fesseln die Aufmerksamkeit des gebannten Betrachters an die Leinwand. (Übers. d. V.)



50 *Femme en exstase* (Ferdinand Hodler, 1911)



51 Balletttänzerin Tamara Karsavina, 1912. Fotografie von Miron Šerling

grafie typische Verfahren der Weichzeichnung zurück (vgl. Stigneev 2013, 34–38). Die verschwommenen Konturen akzentuieren die schnelle Bewegung der Ballerina und vermitteln zugleich die Auflösung der Bewusstseinsgrenzen im Moment der Ekstase.

Wie in den folgenden Fallstudien beleuchtet wird, greift auch der Film zur Darstellung der Ekstase auf die Bewegungsmotive der bacchantischen Tänze zurück. (Dies zeigt sich in der oben erwähnten Faszination der Ballettaufnahmen von Ekaterina Gel′cer.) Es stellt sich dann auch die Frage, wie die Pathosformel der Mänade das in den vorangehenden Kapiteln erarbeitete Schauspielmodell der Ekstase erweitern kann.

CHRIZANTEMY. Entfesselung vom Ballett

Die Ballerina gehört im frühen russischen Film zu den populärsten weiblichen Hauptfiguren; eine Beobachtung, die in Anbetracht der im Vergleich zu Europa außergewöhnlich hohen Beliebtheit des Balletts in der russischen Kultur zu Beginn des 20. Jahrhunderts nicht weiter erstaunt (vgl. Morley 2017, 137 f.). Die Schauspielerin, die das Rollenfach der Ballerina im russischen Film wohl am stärksten prägte, ist Vera Karalli. Sie tanzte par-

allel zu ihrer Filmkarriere beim Bol'šoj Theater und trat mit dem Ensemble *Ballets Russes* von Sergej Djagilev auf Auslandstourneen auf. In CHRIZANTEMY (CHRYSANTHEMEN, Petr Čardynin, 1914) spielt sie Vera Nevolina, die aus der Szene des klassischen Bühnentanzes stammt und deren Erscheinungsbild und Bewegungen die stereotypen Vorstellungen von einer Ballerina erfüllen. Dementsprechend tritt sie in der ersten Bühnenszene des Filmes gemeinsam mit anderen Tänzerinnen auf: Im Tutu und mit Blumen im Haar tanzt sie vor einem den Frühling darstellenden Bühnenbild. Auch ihre Bewegungen entsprechen dem traditionellen Repertoire:

> The ballerina performs a routine in which *en pointe* steps feature predominantly, and her movements appear stylised and precisely coded. In fact, her jerky limbs move in time with the conductor's baton, which gives her the appearance of a puppet whose strings he is pulling. *(Morley 2017, 163)*[2]

Veras Geliebter hat mit Schulden zu kämpfen, und als er sie schließlich um des Geldes willen für eine reiche Witwe verlässt, ist sie am Boden zerstört. Bis hierhin gleicht der Film einem klassischen Melodrama und die weibliche Hauptfigur entspricht dem konservativen Bild der schwachen Frau, die ihren Gefühlen zu einem Mann ausgeliefert ist.

Am Ende des Films entscheidet sich Vera jedoch für die Befreiung aus den Fesseln der patriarchalischen Strukturen und nimmt ihr Schicksal selbst in die Hand. Hinter den Kulissen trinkt sie ein Fläschchen Gift und tritt ein letztes Mal auf die Bühne. Die folgende Szene ähnelt in der Gestaltung der Kameraperspektive – frontal aus dem Zuschauerraum auf die Bühne – der oben beschriebenen Tanzsequenz. Doch findet in mehrfacher Weise ein deutlicher Bruch statt: Vorher noch im engen Korsett, tanzt Vera nun in einer frei fallenden Tunika, und die Blumen sind nicht mehr enganliegend im Haar befestigt, sondern dienen in den Händen der Ballerina als Verlängerung ihrer Bewegungen. Diese werden vor dem nun schwarzen Hintergrund besonders ausgestellt, lösen sich somit auch von jeglichem Erzählrahmen und stehen für sich selbst, wie auch die Darstellung auf der Starpostkarte von Vera Karalli erkennen lässt (Abb. 52). Ohne einer eindeutigen Choreografie zu folgen, bewegt sich die Ballerina in weit ausholenden Schritten über die Bühne, sodass sie auch mehrmals aus dem statischen Bildkader herausfällt, und während in der ersten Tanzszene die Bewegungen auf die Körpervertikalen orientiert waren, dominieren nun die tiefe Beugung des Oberkörpers rückwärts (manchmal verbunden mit einer Torsion aus der Körpermitte) und der in den Nacken geworfene

2 Meine Analyse der Tanzszenen gehen von der Fallstudie von Morley aus, vgl. dies. 2017, 163–166.



52 Die Ballerina Vera (Vera Karalli) als moderne Tänzerin: CHRIZANTEMY (Petr Čardynin, 1914)

Kopf. In diesem Bewegungsbild gibt die Tänzerin jede Haltung (im Sinn von Kontrolle) im Loslassen auf und betont somit auch den ekstatischen Moment an der Grenze der Balance.[3] Der Tanz im Film kann auch unter Zuhilfenahme der erwähnten Pathosformel von Brandstetter analysiert werden. Die tänzerische Inszenierung von Vera Karalli figuriert in diesem Sinne als jenes weiter oben beschriebene «Bewegungsmodell der Entfesselung» (Brandstetter 1995, 185). Folglich kann der Tanz auch in seiner dramatischen Funktion gelesen werden, als körperlich repräsentiertes Zeichen für die Grenzüberschreitung von Raum und Zeit.

Der Bühnentanz wird in CHRIZANTEMY zu einer expliziten körperlichen Grenzerfahrung, der dem Schwebezustand zwischen Leben und

3 Von der Außerkraftsetzung der inneren Balance im Zustand der Ekstase rühren auch die Sturz- und Levitationsmetaphern der Ekstase (vgl. Koebner 2012, 137).





53–54 Tanzaufführung in Roman baleriny (Boris Čajkovskij, 1916)

Tod einen leiblichen Ausdruck verleiht. Der Freitod ist daher auch nicht mehr eine bloße Alltagsflucht, das Bewegungsbild der Bacchantinnen und Mänaden verleiht dem Todestanz die Bedeutung einer mystischen Grenzüberschreitung, einer lustvollen und zugleich schmerzlichen Erfahrung.

Roman baleriny. Formen der Entgrenzung im Dreh-Tanz

Der Paradigmenwechsel vom Ballett zum freien Tanz spielt auch in der Charakterisierung der Hauptfigur in Roman baleriny (Roman einer Ballerina, Boris Čajkovskij, 1916) eine bedeutende Rolle.[4] Das Sujet entwickelt sich aus der Rahmenerzählung eines Tagebucheintrags der Ballerina Elena Lanskaja, auf den sich der Alternativtitel Dnevnik baleriny (Tagebuch einer Ballerina) bezieht. Die junge Ballettschülerin, gespielt von Vera Pavlova, soll mit einem wohlhabenden Kaufmann verheiratet

4 Die Kopie im Gosfil'mofond ist ohne Zwischentitel überliefert. Der erste und der letzte Teil fehlen.






55–58 Elena (Vera Pavlova) in Roman baleriny (Boris Čajkovskij, 1916)

werden. Ihre einzige Hoffnung, der unfreiwilligen Ehe zu entkommen, ist eine Ballettkarriere. Doch trotz der erfolgreichen Abschlussvorführung wird ihr das Diplom durch eine Intrige verwehrt. Und so entscheidet sich auch diese Filmballerina für den Freitod.

Die künstlerische Umgebung erweist sich zwar als eine klassische Ballettschule, doch hebt sich Elena durch ihren Bewegungsausdruck klar von den anderen Schülerinnen ab: Sie tritt bei der Vorführung – im Gegensatz zu den anderen Tänzerinnen in Tutus (Abb. 53) – in einer lockeren Tunika gekleidet und mit ausgebreiteten schwingenden Armen auf (Abb. 54).

Die Bewegungsprinzipien des freien Tanzes kommen aber nicht nur auf der Bühne, als Tanzaufführung narrativ gerahmt, sondern auch im Schauspiel zum Tragen: Nachdem Elenas Zukünftiger sie bei einer Kutschfahrt aggressiv bedrängt und zu einem Kuss genötigt hat, sehen wir in der nächsten Einstellung, wie sich Elena gedankenversunken im Spiegel betrachtet (Abb. 55). Nach einem kurzen Gespräch mit ihrer Mutter (die Zwischentitel fehlen in der überlieferten Kopie, es ist aber anzunehmen, dass die Rede von der Heirat war) blickt sie in einer auffälligen Großaufnahme direkt in die Kamera (Abb. 56), respektive zum Publikum, was auch als eine Einladung zur Teilhabe an ihrer Gefühlswelt zu verstehen ist.




59–60 Drehung um die Achse als Mittel zur Befreiung. Roman baleriny (Boris Čajkovskij, 1916)

Doch bemerkenswerterweise bewegt sie sich im nächsten Moment, nach der ruhigen Großaufnahme, brüsk in die Mitte des Raumes und beginnt sich zu drehen (Abb. 57). Mit hinter dem Kopf verschränkten Armen und geschlossenen Augen kreiselt sie anfangs noch langsam, dann immer schneller um die eigene Achse, wobei die Konturen der Tanzenden zunehmend verwischen (Abb. 58). Die Technik der monotonen Drehung um die eigene Achse ist wohl die bekannteste Form, um sich selbst zum Taumeln zu bringen und sich zu berauschen. Hier erscheint sie als eine Körpertechnik, mit der sich die junge Heldin – wenn auch nur temporär – von dem entfremdeten Dasein befreien kann.

Diese Form des tänzerischen Schauspiels wird in der letzten Sequenz der erhaltenen Kopie dramaturgisch potenziert, als sich Elena zum Selbstmord entscheidet. Erneut versucht der Kaufmann, Elena mit Gewalt zu küssen, und wiederum wehrt sie sich, steht ruckartig auf und nimmt mit herausforderndem Blick einen Schluck vom Likörglas. Nach dieser relativ statischen Großaufnahme setzt sie sich wieder in Bewegung – wie in der oben beschriebenen Sequenz. In ähnlich hypnotischen Kreiseln wirbelt sie ekstatisch um die eigene Achse, wobei sie sich immer mehr nach innen wendet, was zusätzlich zum Ausdruck kommt, als der Kaufmann vergeblich versucht, sie mit ausgestreckten Armen einzufangen (Abb. 59). Die völlige Hingabe an die ekstatische Bewegung führt dieses Mal aber zum körperlichen Kollaps, und Elena fällt am Ende in die Arme des Kaufmanns (Abb. 60) – ob tot oder bewusstlos, ist unklar, ihr Bewusstsein ist aber sicher aus den Fängen des Mannes gelöst. Ähnlich wie in Chrizantemy wird der finale Akt des Entziehens als ein höchst ambivalentes Selbstplädoyer inszeniert, indem die innere Befreiung durch ein äußeres Scheitern bedingt ist.

Die Rotationen von Elenas Körper unterscheiden sich – trotz ihrer tänzerischen Tradition – klar vom Bewegungsrepertoire des Balletts. Während beim Ballett die isolierte Bewegung des Kopfes, der möglichst lange

einen Punkt fixiert, die Raumorientierung aufrechterhält, wird im Fallbeispiel durch das Mitgehen des Kopfes ein Kontrollverlust angestrebt, der positiv als bewusstseinserweiternde Wahrnehmung von Raum und Zeit eingefasst wird. Interessanterweise beschreiben die Schauspielhandbücher der Zeit den zurückgeworfenen Kopf, oft mit nach oben gerichteten Augen und halb geöffnetem Mund, als typischen Ausdruck der Ekstase (vgl. Lačinov 1909, 219).

Das Drehen um die Zentralachse als Urbild der tänzerischen Entrückung wird auch in Choreografien des aufkommenden Ausdruckstanzes aufgenommen. Das bekannteste Beispiel ist der Tanz *Der Derwisch* von Mary Wigman aus ihrem Solo-Zyklus *Ekstatische Tänze*, der 1917, ein Jahr nach der Veröffentlichung von Roman baleriny, entstand. Die Rotation erst ermöglicht, wie Wigman beschreibt, das Moment der physischen Unmittelbarkeit und Transzendenz (vgl. Brandstetter 1995, 261–263). Das monotone Bewegungsritual des Drehens wird zur tänzerischen Schlüsselfigur für die Darstellung, aber auch Erfahrung, von Ekstase. Wie Brandstetter folgert, setzt der Drehtanz «der (theatralisch-zeichenhaften) Repräsentation von Bewegung ein Erfahrungsmodell von Unmittelbarkeit entgegen» (Brandstetter 1995, 255). Während der Derwisch-Tanz bei Wigman noch eine klare Referenz auf das Exotische und die damit verbundene Behauptung des ‹Ursprünglichen› markiert, so ist die Dreh-Bewegung in Roman baleriny losgelöst von einem solchen orientalisierenden Rahmen. Eine derartige ‹desemantisierte› Bewegung beschreibt auch Eike Wittrock:

> Die sich bis zum Kollaps steigernde Drehbewegung stellt nichts (anderes) dar, als was sie ist – sie ist weder bewegter ‹Ausdruck der Empfindung›, noch pantomimische Geste, sondern erzeugt einen *altered state*: Ekstase.
>
> *(Wittrock 2012, 116; Herv. i. O.)*

Die Auflösung der Grenzen, die der Umwelt sowie die des Subjekts, in diesem *altered state* findet aber auch im Filmbild selbst statt. Die Drehung der Schauspielerin erzeugt den visuellen Effekt der Unschärfe: Die Silhouette, insbesondere die schwingenden Arme, aber auch der Kopf, ist nicht mehr als klar abgegrenzte Fläche wahrnehmbar. Die Konturen lösen sich auf.

Eine solche Auflösung der körperlichen Grenzen im Dreh-Tanz wird im Film Sten'ka Razin (Grigorij Libken, 1914) visuell durch den Einsatz eines Schleiers gesteigert (Abb. 61–64). Wie bereits in Ponizovaja vol'nica (Stenka Rasin, Vladimir Romaškov, 1908), dem ersten Film über den berüchtigten Kosaken, wird auch hier der Tanzszene von Fatma, der geraubten persischen Prinzessin, besonders viel Platz eingeräumt.

Auf dramaturgischer Ebene steht der Tanz für die Verzauberung des Kosakenführers und seiner Gefolgschaft, die entsprechend im Halbkreis



61–64 Tanz der persischen Prinzessin in Sten'ka Razin (Grigorij Libken, 1914)

um die Tänzerin aufgereiht sind. Doch bleibt es nicht bei der bloßen Abbildung einer stereotypen orientalischen Tanznummer, vielmehr wird durch die Drehungen des Körpers und das Flattern und Wehen des Schleiers, die als ungewöhnliche Wellenbewegungen im Film erscheinen, auch eine Verzauberung der Zuschauer angestrebt, oder zumindest eine besondere Aufmerksamkeitslenkung. Denn wie Kristina Köhler in ihrer Untersuchung zu Schleiertänzen herausgearbeitet hat, stellen diese im frühen Film eine wichtige Bild- und Bewegungsfigur mit ungeheurem gestisch-dynamischen Potenzial dar.[5] Die halbtransparenten Stoffe verlängern das gestische Spiel in den Raum hinein und schaffen damit auch eine interessante Bildspannung: Über die Bewegungen der Schleier wird «das Filmbild in fast schon abstrakte Wellenbewegungen aufgelöst, sodass es sich nicht mehr als Bild ‹von etwas›, sondern als vibrierende Fläche zeigt.» (Köhler 2017, 137)

Abschließend lässt sich das Drehen um den eigenen Körper als eine besonders kinematographische Bewegungsfigur festlegen. Sie bietet nicht nur einen besonderen visuellen Reiz, im Hinblick auf die eingangs aufge-

5 Vgl. Kapitel «Von der Bildfigur zur Bildbewegung. Schleiertänze im frühen Kino», Köhler 2017, 134–141.

stellte These ist sie auch Mittel, um die Grenzerfahrung der Ekstase darzustellen: In der Bewegung betont sie die intensive physische Erfahrung (Materialität/Immanenz) und vermag zugleich den Körper im Prozess der medialen Verfremdung (Immaterialität/Transzendenz) aufzulösen.

10 Ekstase und Entwicklung des Konzepts eines Neuen Menschen

Die Fallstudien zeigen, dass die Ekstase eine wichtige Bezugsgröße in der Suche nach einem ursprünglichen Ausdruck und Dasein darstellt – im Sozialen wie auch im Ästhetischen. Das Schauspiel, das sich oft auch der Bewegungsmodelle aus dem freien Tanz bedient, bietet eine mehrdeutige Form des Ausdrucks, «bei der Handlung eher über Körperzustände und Bewegungsqualitäten als über expressive Codes vermittelt werden» (Köhler 2017, 186). Es ist einzuräumen, dass in den Fallbeispielen offensichtlich konventionalisierte Körperzeichen der Ekstase und kulturelle Bewegungsschablonen zum Zug kommen, alles Bestandteile eines etablierten, hochgradig codierten Schauspielrepertoires. Dennoch geschieht in der performativen Gestaltung der Ekstase, die auf einer rhythmisierten Körpersprache beruht, zugleich eine gewisse ‹De-Semantisierung›: eine Abstrahierung, die Präsenzeffekte wie Rhythmus, Arrhythmie, Tempo, Dauer, Atem oder Körper-Performanz in den Vordergrund der Rezeption rückt.[1] Die verschiedenen Formen und Rhythmen der Bewegung der Körper und ihrer filmischen Inszenierung adressieren eine andere Rezeptionshaltung, eine, die nicht nur auf narratives Verstehen ausgerichtet ist, sondern eben auch auf körperliche Erfahrung und kinästhetischen Nachvollzug.

In den vorangegangenen Kapiteln analysierte ich, wie zahlreiche Vorstellungen der körperlichen Entgrenzung – aus verschiedensten wissenschaftlichen Feldern und Künsten in Westeuropa und Russland – die Gestaltung eines filmischen Neuen Menschen geprägt haben. Dabei lieferte neben (russischen) symbolistischen Ideen der Transzendenz gerade auch die materialtechnische Erforschung des Körpers – aus den Bereichen der objektiven Psychologie sowie des Freien Tanzes – Modelle für einen ästhetischen Entwurf des Neuen Menschen im russischen Kino der frühen 1910er-Jahre. Mit dem Fokus auf die Heldinnen der Melodramen, des beliebtesten Genres der Kinoepoche, galt es auch, die Neue Frau aus einer isolierten Emanzipationsgeschichte zu lösen und mit grundlegenden Vorstellungen des Neuen Menschen im frühen 20. Jahrhundert zu verknüpfen.

Versucht man also, über die Ekstase der Idee eines Neuen Menschen beizukommen, erfolgt eine Blickverschiebung. Nicht die Beschaffenheit

1 Vgl. auch Wanner 2020a, 199, sowie zur Rolle von Präsenzeffekten in der künstlerischen Gestaltung von Temporalität Gamper/Hühn 2014, 15.

des Neuen Menschen ist von Interesse, vielmehr liegt der Fokus auf einem momenthaften, flüchtigen Zustand oder auf einem dynamischen Prozess, der sich über verschiedene Phasen erstreckt. Das verfestigte Sein eines ideologieadäquaten Typus ist nicht mehr zentral, sondern der Übergang von einem alten zu einem neuen Zustand des Menschseins, die Transformation zum Neuen Menschen mittels der Ekstase.

Diese nicht eindeutige Grenzerfahrung, die mit Kontrollverlust einhergeht, schafft aber auch einen Gegenentwurf zu vielen Utopie-Konzepten des Neuen Menschen. Exzeptionelle Bewusstseinszustände sind unvereinbar mit Rationalitätsnormen moderner Gesellschaften, daher erscheint das Phänomen der Ekstase als rückschrittlich, wenn es um die Schaffung eines perfekt selbstkontrollierten und aufmerksamen industriellen Arbeitssubjekts geht (vgl. Schetsche/Schmidt 2018, 31 f.).

10.1 Motiv der Ekstase in Kinoglaz und seine ambivalente Verwendung

Die Kritik an der Ekstase im Aufbau der sowjetischen Gesellschaft kann exemplarisch im Film Kinoglaz. Žizn' vrasploch (Kinoauge. Das überrumpelte Leben, UdSSR 1924) von Dziga Vertov beobachtet werden. *Kinoglaz* ist das ästhetische Programm von Vertov und der Gruppe *kinoki*, die das revolutionäre Potenzial im Auge des Kinos festsetzten; der gleichnamige Film gilt nach den frühen Ausgaben der Kinopravda (1922–1925) als ihr erstes Langfilmmanifest. Der äußere Anlass von Kinoglaz ist die Fahrt einer Schar Pioniere, die den Aufbau der neuen Sowjetgesellschaft beispielhaft demonstrieren und ihre Mission auch auf das Land und in die Dörfer bringen. Doch geht es Vertov und den *kinoki* nicht allein darum, den Zuschauer als Neuen Menschen zu erziehen, es gilt auch umgekehrt, den Neuen Menschen als ‹Neuen Zuschauer› zu erziehen. In diesem Sinne ist auch Kinoglaz Teil des Gesamtentwurfs einer filmischen Menschwerdung (vgl. Wurm 2015, 99–102).

Diese Menschwerdung geschieht dramaturgisch in der Gegenüberstellung der alten mit der neuen, von den Pionieren verkörperten Welt. Dies kommt auch in Vertovs autobiografischem Projekt der Künstlerkarten von 1947 zum Ausdruck.[2] Darin resümiert er Kinoglaz pragmatisch. Mit der Frage «To, čto ostalos' ot starogo mira?» (Was blieb von der alten Welt?) möchte er bewusst die vorrevolutionäre Vergangenheit und

2 Die Künstlerkarten entstanden als eine Form von Bericht über dreißig Jahre seines Schaffens. In 137 Paragraphen legte Vertov minutiös seinen künstlerischen Werdegang dar (vgl. Vertov 2006).



65–68 Rauschhafter Tanz, dargestellt in rhythmischer Schnittfolge: KINOGLAZ. ŽIZN' VRASPLOCH (Dziga Vertov, 1924)

ihre Spuren in der Gegenwart einer kritischen filmischen Betrachtung unterziehen.

> Nr. 57: Was von der alten Welt blieb [To, čto ostalos' ot starogo mira] – Erster Versuch der Demonstration negativer Tatsachen, Versuch einer kritischen Chronik. Eines der Themen der ersten Serie von Kinoglaz (eine dunkle Sache – Kokain – die Ermakovka – Alkoholismus – Privathandel – Straßenkinder – Diebstahl, usw.), die Prostitution aus dem Film Šagaj, Sovet! etc.
>
> *(Vertov 2006, 99)*[3]

Das Thema Alkoholismus verbindet er gleich im Eröffnungskapitel des Films mit zwei weiteren zentralen Motiven, die auf die Rückständigkeit der Gesellschaft rekurrieren: der Religion und dem Volkstanz. Der erste Zwischentitel kündigt an: «Kinoglaz na cerkovnom prazdnike ili dejstvie samogona na derevenskich bab»[4], und sogleich wechselt der Film zu einer Nahaufnahme tanzender Füße, die unter langen Röcken hervorschauen

3 Der Originaltext ließ sich nicht beschaffen.

4 Das Kinoglaz an einem kirchlichen Feiertag oder die Wirkung des Alkohols auf Dorfweiber. (Übers. d. V.)

(Abb. 65). Im Folgenden entfaltet sich, aufgenommen aus verschiedenen Kamerawinkeln und in wechselnden Einstellungsgrößen, ein rauschhafter Tanz der Dorffrauen (Abb. 66–68). Alkohol, Religion und Tanz stehen symbolhaft für den Verlust der (Körper-)Beherrschung und des Bewusstseins und somit im Widerspruch zur psychophysiologischen Konditionierung des Neuen sowjetischen Menschen.

Während der Alkoholismus und die Religion – beide gemäß der kommunistischen Losung ‹Opium für das Volk› – nur als textuelle (Zwischentitel) oder bildliche Referenz (eine der Frauen hält zwei Flaschen, Abb. 67) erscheinen, wird über die Darstellung der tanzenden Körper und deren filmischen Gestaltung das Phänomen des Rausches vermittelt.

Der Film konstruiert den Tanz aus verschiedenen, räumlich und zeitlich unabhängigen Fragmenten. Die schnellen Bewegungen im Bild selbst, das Hüpfen, Stampfen und die Drehungen der Tanzenden um die eigene Achse sowie um die anderen Protagonistinnen herum, werden durch die immer schneller werdende Montage zusätzlich dynamisiert.

Die Bilderfolge verunmöglicht dem Publikum, das Geschehen aus einem übergeordneten Standpunkt zu beobachten, im Gegenteil, es wird förmlich in den Bewegungstaumel mithineingezogen. Erst der Zwischentitel der nächsten Episode «U derevenskich pionerov» (Bei den Dorfpionieren) unterbricht jäh den Tanzrausch.[5]

Die im Film artikulierte negative Haltung gegenüber dem Erfahrungsmodus der Ekstase findet sich interessanterweise auch in Vertovs Schriften wieder, wobei er dort aber die Ekstase mit dem Rezeptionsmodus des ‹Kunstdramas› (damit sind die Melodramen aus dem russischen Kino im Zarenreich gemeint) verknüpft:

> *Одурманить и внушить* – основной метод воздействия художественной драмы – роднит ее с воздействием религиозного порядка и позволяет некоторое время держать человека в возбужденно-бессознательном состоянии. *(Vertov 1966, 92; Herv. i. O.)*[6]

Damit schreibt Vertov dem bürgerlichen Melodrama eine problematische Wirkungsästhetik zu. Die Zuschauer:innen würden beim Kinoerlebnis in

5 Diese dezidiert kritische Haltung gegenüber ekstatischen Tanzformen ist auch in anderen Kontexten zu beobachten. Köhler etwa streicht in Bezug auf das Kino der Weimarer Republik heraus, wie das Tanzerleben emblematisch für die düsteren Seiten des Großstadtlebens steht, wobei auch dort Tanz narrativ eng mit Alkohol und Sucht verknüpft ist, vgl. Köhler 2017, 272.

6 *In Taumel versetzen* und *suggerieren* – das sind die Hauptmethoden der Wirkung des Kunstdramas, und es bringt es in die Nähe der Wirkung religiöser Art, das gestattet es, den Menschen einige Zeit hindurch in einem erregtbewußtlosen Zustand zu halten. (Übers.; Bochow 1997, 150; Herv. i. O.)

Trance versetzt und bearbeitet, beziehungsweise manipuliert. Der neue revolutionäre Film hingegen sollte sie zum bewussten Sehen stimulieren. Doch bei genauerer Betrachtung wird in Vertovs KINOGLAZ «die Agitation gegen den Rausch selbst zum Rausch» (Bochow 1997, 150). Wie Bochow anhand von Montageanalysen feststellt, wird die rasante und rhythmisierte Schnittfolge, die in der Tanzszene den Aufbau der Ekstase verantwortet, am Ende des Films erneut eingesetzt. Die dokumentarischen Bilder des Fahnenhissens zur Eröffnung des Pionierlagers (des Initiationsritus der neuen Menschengemeinschaft) wird wiederum temporeich in rhythmisch gegliederten Alternationen gezeigt.[7] Eine analytische Betrachtung des Geschehens wird dem Publikum nicht nur erschwert, das Publikum kommt an die Grenze seiner Wahrnehmung:

> Nicht nur der ‹alte› Mensch wird in Rauschzuständen ‹entlarvt›, auch der Neue Mensch erscheint durch die rasenden Schnittfolgen – entgegen den eigenen Proklamationen, die bewusstes Sehen, ‹Klassensehen›, Bewusstsein statt ‹magischer Suggestion› einfordern – in einer Form ‹mystischen Bewusstseins›. *(Bochow 1997, 152)*

Das Zusammenspiel von Ekstase und Rhythmus ist auch in anderen Montagekonzepten der Zeit zentral, so auch im bekanntesten Beispiel der ‹Montage der Attraktion› von Sergej Ėjzenštejn. Der Regisseur und Theoretiker entdeckt das ekstatische Potenzial der Montage, die das Publikum eben auch physiologisch stimulieren kann und höhere Bewusstseinsschichten zu aktivieren vermag.

In den 1920er-Jahren ist nicht mehr die Rede von der Ekstase als Mittel zur Transzendenz oder zur Überwindung einer Krise. Kontrollverlust zum Erreichen eines ursprünglicheren, ‹natürlichen› Daseins erscheint im Kontext der neuen gesellschaftlichen Aufgaben höchst verdächtig. Das Verhältnis von Ekstase und Neuem Menschen wird jedoch nicht aufgelöst. In Fragen der Rezeption des Films und seiner Wirkungsmacht rückt die Ekstase erneut in den Vordergrund, nun aber unter dem Deckmantel einer psychologisch und physiologisch gelenkten Stimulierung und Erziehung des Publikums.

7 Da Aleksandr Belenson bereits kurz nach Veröffentlichung des Films in *Kino segodnja* (1925) das numerische Montage-Diagramm (von Vertov selbst für diese Sequenz angefertigt) besprochen hatte, wurde diese Sequenz schon relativ früh zum zentralen Analysebeispiel für zahlreiche Studien zur Montage der sowjetischen Avantgarde. Vgl. Belenson 1925; außerdem Wurm 2011, 203 f.

IV
Tanzmanien 1908–1914

11 Wie vom Tanz befallen Eine kulturelle Verortung der ‹Choreomanie›

Tanzekstasen können eine Antithese darstellen, die Momente der Transzendenz und Befreiung verspricht. Während ich im vorhergehenden Teil die Tanzekstasen unter dem Aspekt ihres Potenzials zur Schaffung eines Neuen Menschen herausgearbeitet habe, geht es mir im Folgenden um ihre Kehrseite. In den zu untersuchenden Filmen erscheint nämlich genau diese Grenzüberschreitung als höchst problematisch, als eine für Individuum und Kollektiv gefährliche Abweichung. Es geht um die ‹Choreomanie›, also um die Vorstellung, dass sich «‹Wahnsinn› (mania), verstanden als Krise, als mental oder pathologisch bestimmter Ausnahmezustand […] in Tanz und Bewegung manifestieren» kann (Fenger 2011, 10). Filmtitel wie Tango smerti (Totentango)[1], Pljaska sredi mečej (Schwertertanz, Jakov Protzanov, 1914) akzentuieren die Vorstellung des Tanzes als gefährliche und zugleich faszinierende Erscheinung, die, wie etwa die Komödie Vsjak na Rusi tango tancuet (Jeder tanzt Tango in der Rus, Vladislav Starevič, 1914) nahelegt, auch das ganze Land erfassen kann.

In der behandelten Zeitspanne wird der Körper zum Aushandlungsort für Vorstellungen gesellschaftlicher Krisen und Imaginationen eines nahenden Untergangs. Das bedeutet, dass bestimmte kulturelle Semantisierungsprozesse im Gange sind, die dem Körper einen krankhaften Bewegungszwang einschreiben. Um die filmischen Zugriffe auf das Phänomen der Tanzmanie auch im Kontext ihrer soziokulturellen Bedingungen zu untersuchen, sind dieser (IV) und der folgende Teil V chronologisch gegliedert: in eine frühe Phase des russischen Kinos, von seinen Anfängen 1908 bis zum Ausbruch des Ersten Weltkriegs, und in eine spätere Phase, die auch die Auswirkungen der revolutionären Umwälzungen in den Blick nimmt.

Ausgehend von der ‹Choreomanie› als spezifischer Körpererfahrung der Moderne gilt es jedoch nicht nur, sozialpolitische Konfigurationen in die Analyse einzubeziehen, sondern auch medienhistorische Entwicklungen. Denn Film und Tanz waren in den 1910er-Jahren nicht nur infrastrukturell verknüpft und in einer gemeinsamen Reihe kultureller Praktiken verortet, an beide Medien waren auch Ideen der körperlichen Stimulierung und der Virulenz gebunden. Die Idee des pathologischen Bewe-

1 Regie und genaues Jahr (vermutlich 1914) unbekannt.

gungszwangs stellt somit auch ein ästhetisches Potenzial für den frühen Film dar, der mit seinen spezifischen gestalterischen Möglichkeiten eine solche Konzipierung der Tanzlust zur Schau stellen, aber auch unterwandern kann.

Die Tanzlust kann verheerende Folgen haben, wie Gottfried Kellers Novelle *Tanzlegendchen* von 1872 zeigt. Musa ist von einem Tanzzwang befallen:

> Guter Leute Kind, war sie anmutvolles Jungfräulein, welches der Mutter Gottes fleißig diente, nur von einer Leidenschaft bewegt, nämlich von einer unbezwinglichen Tanzlust, dermaßen, daß, wenn das Kind nicht betete, es unfehlbar tanzte. Und zwar auf jegliche Weise. *(Keller 2018, 80)*

Der lebenslustige Tanz nimmt jedoch ein abruptes Ende, denn einem Liebeseid folgend muss sich Musa bis zum Wiedersehen mit ihrem Geliebten im Jenseits jeglicher Tanzbewegung enthalten. Am Ende wird sie zwar erlöst – tanzend springt sie in den Himmel –, den Leserinnen und Lesern bleiben aber vermutlich auch die eindrücklich beschriebenen Jahre der Enthaltsamkeit in Erinnerung:

> […] ihre härteste Bußübung bestand darin, die Glieder still und steif zu halten; sobald nur ein Ton erklang, das Zwitschern eines Vogels oder das Rauschen der Blätter in der Luft, so zuckten ihre Füße und meinten, sie müßten tanzen. Als dies unwillkürliche Zucken sich nicht verlieren wollte, welches sie zuweilen, ehe sie sich dessen versah, zu einem kleinen Sprung verleitete, ließ sie sich die feinen Füßchen mit einer leichten Kette zusammenschmieden. *(Ebd., 82 f.)*

Kellers literarische Darstellungen des Tanzes verweisen nicht nur auf das klassische Ballett,[2] die Tanzlust als eine krankhafte Obsession reiht sich auch in einen weitgreifenden Diskurs der ‹Tanzwut› ein, der in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts aufkommt und in den zahlreichen Tanzmoden zur Jahrhundertwende kulminiert. Tanzwut, Tanzmanie, Tanzplage, ‹Choreomanie›: All diese Begriffe schreiben dem Tanzphänomen Aspekte der Neurose und der epidemischen Verbreitung zu. Im Rückgriff auf mittelalterliche Überlieferungen von Massentänzen wird der tanzende Körper in Ekstase als höchst virulent eingestuft. In Europa und den USA erschienen zahlreiche Untersuchungen, die sich damit auseinandersetzten. Als maßgebend gilt die 1832 veröffentliche Studie *Tanzwuth. Eine Volkskrankheit im Mittelalter: nach den Quellen für Ärzte und gebildete Nichtärzte* des deutschen

2 Zur diskursiven Rolle des Tanzes und auch der Semiotisierung der Tanzmotive, wie etwa das Beispiel des Ballettsprungs, des *saut*, in den Himmel vgl. Stamer (o. J.).

Medizinhistorikers Justus Friedrich Carl Hecker. Ausgehend vom St. Johannistanz 1374 in Aachen und dem St. Veitstanz 1418 in Straßburg untersucht der Autor die mittelalterlichen Tanzplagen, die, kaum war die Pest vorüber, wie «ein seltsamer Wahn» die Gemüter ergriffen (Hecker 1832, 143):

> Man nannte sie [die Verzückung, Anm. d. V.] den Tanz des heiligen Johannes oder des heiligen Veits, bacchantischer Sprünge wegen, mit denen die Kranken im wilden Reigen schreiend und wuthschäumend den Anblick von Besessenen darboten. Sie blieben nicht auf einzelne Orte beschränkt, sondern verbreiteten sich […] durch den Anblick der Leidenden, wie eine dämonische Krankheit. *(Ebd, 143 f.)*

Die bacchantischen Tanzformen wie die Reigen oder die Sprünge, die das «Tanzlegendchen» Musa unterdrücken musste und die von den Ausdruckstänzerinnen anfangs des 20. Jahrhunderts exzessiv zelebriert wurden (vgl. Kap. 9), erklärt Hecker zu Symptomen einer Volkskrankheit.[3]

Heckers Studie zeugt davon, wie das Tanzphänomen – vorher als okkult und religiös angesehen – nun das Interesse der Naturwissenschaften weckte, die den Fokus auf den ekstatischen Körper und seine affizierende Wirkungskraft setzten. Hecker spricht von einer überwältigenden Empathie der Zuschauenden, die im mimetischen Nachvollzug dem Tanz verfallen (vgl. Wittrock 2012, 119). Im Folgenden etablierte sich die Tanzmanie zu einem bedeutenden Topos der wissenschaftlichen Körperdiskurse in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts, geprägt von psychiatrischen und psycho-physiologischen Studien der Jahrhundertwende, die sich der Frage der körperlichen Ansteckung des Tanzes widmeten. Der Mensch und seine unbewussten Funktionen sowie der Körper als Ort der reflexhaften Übertragung wurden zum Faszinosum wissenschaftlicher und pseudowissenschaftlicher Praxis. So beschrieben der Neurologe Jean-Martin Charcot und sein Mitarbeiter Paul Richer die mittelalterlichen Tanzepidemien als Vorläufer des Kranheitsbildes der Hysterie: Ihre Darstellungen in der bildenden Kunst würden «präzise auch die Symptome der großen Neurose» erfassen (Charcot/Richter 1988, 9). Und so wurde in der zeitgenössischen Medizin der oft in Massenereignissen endende ekstatische Tanz zum bevorzugten Objekt einer ‹kollektiven Psychopathologie› (vgl. Baxmann 1991, 326; Rosen 1962, 15).

3 Auf diese Weise führt Hecker auch erstmals den Begriff der Volkskrankheit ein, der dank der unmittelbaren auf die Ersterscheinung folgenden Übersetzungen ins Französische, Englische und Italienische rasche Verbreitung fand. Eine zeitnahe russische Rezeption von Heckers Werk ist mir zwar nicht bekannt, lässt sich aber vermuten, wurden doch die Schriften seines Vaters August Karl Hecker zur physiologischen Pathologie bereits zu Beginn des 19. Jahrhunderts in Moskau gelehrt, vgl. Bataev 2001, 31 f.



69 Darstellung des sektiererischen Tanzritus *radenie*. Aus einem Handbuch zur Chlysten-Sekte von 1902

‹Choreomanie(n)› in Russland nach 1900

Um 1900 waren in Russland die Ereignisse des Veitstanzes aus Westeuropa breit überliefert und diskutiert, darüber hinaus bestimmten jedoch auch Phänomene kollektiver Tanzekstasen aus der russischen Kultur, allen voran die zahlreichen Varianten des Volkstanzes und die Rituale der Geißlersekte, das Narrativ des epidemischen Tanzes mit. Ähnlich wie in der Neulektüre der Veitstänze in Europa erfolgte im frühen 20. Jahrhundert eine von unterschiedlichen Interessen geleitete Auseinandersetzung mit den Riten der russischen Sekten, insbesondere jenen der Chlysten.[4] Während die russische Bohème im Zuge der allgemeinen Okkultismus-Begeisterung sich für die ekstatischen Kreiseltänze und Orgien der Chlysten zu interessieren begann, warnten Vertreter der orthodoxen Kirche vor dem Aufleben der Häretiker. Das eigentliche Faszinosum bildete das *radenie*, ein Tanzritus, der sich durch kreiselförmige, zur Ekstase führende Bewegungen auszeichnete und schließlich – so jedenfalls die Überlieferung – in Orgien enden konnte (Abb. 69).[5]

4 Zur Herkunft des Begriffs Chlysten siehe die Definition von Aage Hansen-Löve: «Die Bezeichnung ‹chlysti› geht – wie die der Geißler – auf eine asketische Praxis (Selbstpeitschung) zurück, die freilich in der Praxis eine relativ geringe Rolle gespielt hat (K. Grass 1907, 489). Die Erklärung des Namens der Chlysten aus ‹Christen› paßt da schon besser, betrachteten sie sich doch als neue bzw. erneuerte Christen bzw. Christusse im wörtlichen Sinne» (Hansen-Löve 1996, 209).

5 In Kap. 16 wird die filmische Verhandlung der Chlystentänze genauer untersucht.

Die körperliche Unmittelbarkeit der kultischen Zeremonien weckte auch die Neugier der neuen Schulen der Psychologie, die sich für die psychologischen und physiologischen Prozesse der Riten interessierten. Von dieser neuen Hinwendung zeugt etwa Dmitrij Konovalovs Studie *Religioznyj ėkstaz v russkom mističeskom sektantstve* von 1908. Darin unternimmt er den Versuch einer wissenschaftlich-positivistischen Erfassung der Ekstase, deren psychologische Natur und physiologische Prozesse er untersucht (vgl. Konovalov 1908, 4–55; Hansen-Löve 1996, 218). Auf diese Weise wurde nicht mehr aus einer religiösen Position gegen die verdächtigen sektiererischen Tanzekstasen argumentiert, stattdessen wurden sie nun aus (pseudo-)medizinischer Perspektive als eine psychophysische Abweichung diagnostiziert (vgl. ebd., 218 f.). Die Virulenz lag dabei im Kollektiverlebnis der Ekstase, die in kurzer Zeit ganze Gruppen infizieren und somit gefährden konnte – so Konovalovs Interpretation.

Hier lässt sich ein zentraler Bezugspunkt zur Tanzbegeisterung im frühen 20. Jahrhundert herstellen. Denn all diese Diskurse rund um die (oft pathologisch definierte) Konzipierung der Tanzekstase in den Feldern der Medizin, Psychologie, Neurologie, Soziologie, Anthropologie und Ethnologie sind an der Schnittstelle zur zeitgenössischen Tanzkultur zu verstehen.

Das 20. Jahrhundert begann in Russland als eine Epoche des Tanzes. Die Tanzbegeisterung und die neue Offenheit für Einflüsse aus anderen Kulturen zeigten sich besonders in den Reformbewegungen des Balletts, allen voran der *Ballets Russes*. Doch nicht nur auf den Bühnen wurde getanzt. Die Verbreitung neuer Gesellschaftstänze, die in den USA und Europa im späten 19. Jahrhundert einsetzte und sich um die Jahrhundertwende stark beschleunigte, erreichte bald auch Russland. In Konzertsälen, Vergnügungsparks, auf Kleinkunstbühnen, im Film und auch in den Kinofoyers tanzte man – in neuen modischen Steppschuhen oder barfuß. Klassische Tänze wie der Walzer wurden neu variiert, der Tango wurde via Paris aus Südamerika importiert, aus den USA kamen der afroamerikanische Cakewalk sowie die zahlreichen Varianten der ‹Tiertänze›: *Turkey Trot*, *Bunny Hug* und *Grizzly Bear*.[6] Die *Dance Craze* wurde so zum zentralen Stimulus und zugleich zur Projektionsfläche für die Vorstellung einer krankhaften Tanzlust.

6 Für einen Überblick über die Tanzmoden in Russland der frühen 1910er-Jahre vgl. Uvarova 2000, 641–643; für einen allgemeineren Einblick vgl. Knowles 2009.

Tanz auf dem Vulkan
Poetik einer körperkollektiven Krise bei Aleksandr Blok

Die Tanzekstase tritt im frühen 20. Jahrhundert als Schlüsselfigur für eine neue Körpererfahrung in der Moderne auf. In Verbindung mit sozialen Entwicklungen gelesen, wird sie als Konsequenz von gesellschaftlichen und kulturellen Missverhältnissen interpretiert. Unter solchen Bezugnahmen entsteht eine Körperpolitik, dergemäß die Gesellschaft als organischer Körper verstanden wird: Das ekstatische Tanzen ist ein Indiz – Symptom einer Krise und zugleich das Medium ihrer Verbreitung (vgl. Baxmann 1991, 326; Wittrock 2012, 119; Rosen 1962, 13).

Der Schriftsteller und Poet Aleksandr Blok artikuliert in seinem kulturkritischen Essay «Stichija i kul'tura» («Die Elementarkräfte und die Kultur») von 1908 die Idee des kollektiven Tanzwahnsinns. Blok, der sich in seinen Schriften nach 1905 mit der Allgegenwärtigkeit der Krise auseinandersetzte, entwickelte – ähnlich wie sein Zeitgenosse Andrej Belyj – eine eigene ‹Poetik der Krise›. Einschneidend für Blok war das Erdbeben von Messina im Dezember 1908, eine Katastrophe, die er in seiner Kritik am Fortschrittsglauben aufgriff. Gegen den Optimismus der Verfechter des modernen Fortschritts wendet er ein, dass diese sich wie im Traum bewegten:

> Они – в своей вечной работе, в своем чувстве всепоправимости, в ощущении вечного прогресса, – как во сне. В таком же сне – бабочка, танцующая у пламени свечи. В том же предсмертном сне можно завести веселый хоровод вокруг кратера вулкана. Работают, поют, ведут мировые хороводы – во сне, в самозабвении, во хмелю.
>
> *(Blok 1980, 118)*[7]

Die Metapher des Tanzes auf dem Vulkan ist nicht neu, bereits Heinrich Heine verwendete in seiner Essaysammlung *Lutetia* (1842) die Formel «Wir tanzen hier auf einem Vulkan» (Heine 1988, 154), um dem gesellschaftlichen Wandel zu Beginn des Industriezeitalters einen Ausdruck zu geben. Bei ihm werden «Tanz oben und unten, Sein und Schein, Rausch und phantasmagorische Angst», wie Gerhard Wagner beschreibt, zu «Jahrhundertmotiven» (Wagner 2006, o.S.). Vor dem Hintergrund der realen Naturkatastrophe wird bei Blok das Ausdruckspotenzial der Metapher gesteigert. Das rauschhafte Tanzen am Abgrund wird mit dem Motiv des

7 Sie – in ihrer ewigen Arbeit, in ihrem Gefühl, dass alles korrigierbar sei, in der Empfindung des ewigen Fortschritts – leben wie im Traum. Ebenso der Schmetterling, der um die Flammen einer Kerze herumtanzt. In solch todesnahem Traum kann man im fröhlichen Reigen um den Krater eines Vulkans herumtanzen. Man arbeitet, singt, tanzt weltweit im Reigen – in Traum, Selbstvergessenheit und Rausch. (Übers. Blok 1978, 145)

Reigentanzes wörtlich zur umfassenden Bewegung, die sich nicht nur um den Krater dreht, sondern auch weltweit greifen kann. Den heiter-morbiden Tanz vollführt, im Sinne Bloks, die Menschheit in einer ausweglosen Situation. Eine Menschheit, die zwischen zwei entfachten Feuern, zwei Vergeltungen lebt, zwischen der Rache der Elementarkräfte und der Rache der Kultur (vgl. Blok 1980, 123). Den Vulkanausbruch fasst Blok als ambivalent auf, als ein zerstörerisches und zugleich reinigendes Feuer (vgl. ebd., 123 f.). Diesem Sinnbild für ungeahnte Energien entsprach, in verleiblichter Gestalt, auch die Tanzekstase. Inge Baxmann nimmt einen Vergleich vor, der sich auch als Ergänzung zu Bloks Lektüre interpretieren lässt: «Die Lesbarkeit des kollektiven Körpers in den Tanzepidemien als Seismograph für unterdrückte und überschüssige Energien der Massen wird seit der Jahrhundertwende zum Kulturthema quer durch die Disziplinen» (Baxmann 1991, 326).

Das Bild des Seismographen tritt denn auch am Ende von Bloks Essay auf. Im Duktus der allgemeinen Krisenrhetorik, die im Europa sowie im Russland der Zeit vorherrscht, beendet Blok seinen Essay mit einer Vorahnung eines unklaren, jedoch sicher stattfindenden Bruchs:

> Так или иначе – мы переживаем страшный кризис. Мы еще не знаем в точности – каких нам ждать событий, но *в сердце нашем уже отклонилась стрелка сейсмографа*. *(Blok 1980, 124; Herv. i. O.)*[8]

Der Tanz auf dem Vulkan – ob wortwörtlich als Reigen um den Krater oder als kreisender Tanz des Schmetterlings um die Flamme – wird zu einer ambivalenten Figur. Sie erzählt von der Furcht eines nahenden Untergangs und zugleich von der heimlichen (ästhetischen) Lust daran.

8 Wie dem auch sei, wir durchleben eine furchtbare Krise. Noch wissen wir nicht genau, was für Ereignisse wir zu vergegenwärtigen haben, doch *in unserem Herzen hat der Seismographenzeiger bereits ausgeschlagen.* (Übers. Blok 1978, 152, Herv. i. O.)

12 *Pljaska* in den ländlichen Melodramen Zwischen Sozialkritik und kommerzieller Nutzbarmachung

Die russischen oder slavischen Volkstänze werden unter dem Oberbegriff der *pljaska* in vielen Studien zur Epoche des frühen Silbernen Zeitalters in Russland als Teil einer Erneuerung oder Neubetrachtung der eigenen Kultur gelesen. Wie ich im Folgenden beleuchten möchte, wurden die *pljaski* sehr kontrovers aufgefasst und in diesem Sinne auch verschiedentlich in den Künsten verhandelt.

Dabei steht, wie in Kapitel 7 ausgeführt ist, die *pljaska* nicht nur für die Volkskultur, sondern im Gegensatz zum gesellschaftlich codierten *tanec* auch für einen ungebändigten, wilden und darum auch ‹authentischen› tänzerischen Ausdruck des Körpers.[1] Völlig frei sind die vermeintlich ungehemmten Bewegungen der *pljaski* jedoch nicht, auch sie weisen ein bestimmtes, über mehrere Jahrhunderte wenig verändertes Repertoire an Schritten auf. Doch können diese Bewegungsmuster, bestimmt von Drehungen, Stampfen und Hüpfen, eben auch ein Sich-gehen-Lassen stimulieren und somit zu einem ‹natürlichen› Bewegungserlebnis anregen.

Wie die *pljaski* als neue künstlerische Ausdrucksform ästhetisiert wurden, demonstriert das Stück *Le Sacre du printemps. Tableaux de la Russie païenne en deux parties* des Ensembles *Ballets Russes* von 1913. Dessen Autoren, die in ihren Werken Dekor, Drama, Musik und Bewegung zu einem organischen Ganzen vereinten, machten es sich auch in *Le Sacre du printemps* zum Ziel, eine andere Welt voller sinnlicher Lust und schwindelerregender Gefühle zu erschaffen. Die entsprechende Wirkungsästhetik fanden sie in diesem Fall in der *narodnost′* (Volkstümlichkeit). Nachdem im Skandalstück *L'Après-midi d'un faune* (1912) die Rückkehr zu einem elementaren Seinszustand über die Antike zu erreichen versucht wird, geschieht dies in *Le Sacre du printemps* über das ‹unschuldige›, von der westlichen Zivilisierung unberührte Heidentum. Den Höhepunkt bildet der Opfertanz im zweiten Teil des Stücks, in dem, als archaisches Ritual inszeniert, die auserwählte Jungfrau sich zu Tode tanzt.[2]

1 *Pljaska* wird in seinem Ursprung auf den freien Ausdruck starker Gefühle (z. B.. Leidenschaft, Ärger) reduziert, oft begleitet von Schreien und Gesang (vgl. Andreevskij et al. 1890–1907, 941). Das altrussische Verb *pljasati* ist urverwandt mit den Verben *plenšti:* frohlocken, tanzen, *plešti:* lärmen, toben, und *plašti:* rauschen (vgl. Stüdemann 2008, 81).

2 Aus verschiedenen Perspektiven untersucht der Sammelband *Avatar of Modernity* den Opfertanz in *Le Sacre du printemps* (vgl. Danuser 2013).

Auch wenn der Begriff *pljaska* innerhalb der modernen Tanzkultur zelebriert und rehabilitiert wurde, ging seine pejorative Bedeutung nicht verloren. Zu Beginn des 20. Jahrhunderts erschien die Begeisterung für die *pljaski* im Zusammenhang von körperlicher Unmittelbarkeit und ländlicher Herkunft dem bürgerlichen Bewusstsein als höchst verdächtig. Aufgrund ihrer Erotik- und Fruchtbarkeitskonnotationen galten die Tänze als primitiv und gerieten auf diese Weise auch in den Mittelpunkt kultureller Abwehrdiskurse.[3]

Dies ist aber nicht allein einer russischen Innensicht geschuldet, auch ausländische ‹Sittenforscher› stilisierten die *pljaski* zu einer höchst problematischen Tanzform. Der deutschbaltisch-österreichische Kulturhistoriker Bernhard Stern etwa widmet ein Kapitel seiner zweibändigen Studie *Geschichte der öffentlichen Sittlichkeit in Russland* (1907–1908) der Tanztradition in der russischen Volkskultur:

> Man tanzt nicht bloß im Sommer, sondern auch im Winter auf offener Straße ganze Nächte hindurch bis zur Erschöpfung. […] Der russische Nationaltanz weist die Züge des uralten slawischen Charakters auf. Er hat seine Originalität bis heute beibehalten, und dieses Originelle ist das starke Hervorschlagen der sexuellen Leidenschaft in den sanften wie in den wilden Takten.
>
> *(Stern 1907, 390)*

Sich auf verschiedene Tänze beziehend, vom sogenannten großrussischen Volkstanz zum ukrainischen Kosakentanz, beobachtet Stern überall «Tanzwütige und Liebestolle», die zu unflätigen Liedern erotische Gesten vollführen, die, wie etwa die Tänze auf den ukrainischen Hochzeitsfesten, «nichts anderes als öffentliche Onanie» seien (ebd., 391 f.). Diese stigmatisierende, kulturdeterminierende Perspektive ist äußerst problematisch, zeigt aber auch eine ähnliche Rahmung der Tänze wie in Dziga Vertovs Kinoglaz. Žizn′ Vrasploch (Kinoauge. Das überrumpelte Leben, UdSSR 1924), in dem Alkoholismus, Rückständigkeit und Sittenverfall narrativ an die Volkstänze gebunden sind (vgl. Kap. 10.1).

Eine solche soziokulturelle Interpretation der Tänze ist auch in frühen russischen Filmproduktionen zu beobachten, insbesondere in solchen, die zwischen 1909 und 1912 entstanden, also in der ersten Phase jener Periode des vorrevolutionären Films, die sich durch eine Hinwendung zu spezifisch russischen Themen auszeichnet.[4]

3 Bemerkenswerterweise rekurrierten auch die harschen Kritiker:innen des neu aufkommenden Freien Tanzes, prominent vertreten durch Isadora Duncan, auf die abschätzige Konnotation des Tanzbegriffs *pljaska*, um ihre Abwehrposition auszudrücken (vgl. Stüdemann 2008, 81).

4 Yuri Tsivian teilt die Periode des russischen Kinos im Zarenreich in zwei Phasen ein: 1908 bis 1913 und 1913 bis 1917, wobei die Filme der frühen Phase sich typisch russischen Themen widmeten, die – wenn nicht in der historischen Vergangenheit – in der

Ein dominantes Thema der ländlichen Melodramen ist das weibliche Streben nach (mehr) Selbstbestimmung, das in den patriarchalen Gesellschaftsstrukturen zum Konflikt führt und meistens auch einen tödlichen Ausgang nimmt. Im Rückgriff auf den Gesetzeskodex *Domostroj* (Hausordnung), das russische Regelbuch für den Haushalt aus dem 16. Jahrhundert, definiert Louise McReynolds die Filme als *domostroj drama*.

> Deeply conservative, the *Domostroi* invested the patriarch with immense power, and although many of its sentiments held sway into the twentieth century, modernity had rendered it as anachronistic as it had the principle of autocracy. The tension between the old ways and the new, and the patriarch's desperate grasp to maintain his authority, was played out in the celluloid melodramas […]. *(Reynolds 2002, 129)*

In diesem Zusammenhang erscheinen die *pljaski* als interessantes Motiv: Einerseits führen sie die Dorfkultur in den Film ein, andererseits figurieren sie auch als zentrales dramaturgisches Moment, das über den weiteren Verlauf von oft gewalttätigen Beziehungen zwischen Mann und Frau entscheidet. So auch im Film SNOCHAČ (1912) von Aleksandr Ivanov-Gaj und Petr Čardynin. Wie der Titel vorausahnen lässt,[5] geht es um das tragische Schicksal der jungen Luša (Tat'jana Šornikova), die von ihrem Schwiegervater vergewaltigt wird. Ein damals aktuelles Thema, bedenkt man, dass die gesetzlich verbotene soziale Praxis des *snochačestvo*, bei welcher der Schwiegervater eine sexuelle Beziehung mit der Schwiegertochter eingeht, selbst nach der Abschaffung der Leibeigenschaft 1861 noch bis ins frühe 20. Jahrhundert verbreitet war. Nachdem Luša von ihrem Schwiegervater (Arsenij Bibikov) neben ihrem schlafenden Ehemann (Ivan Mozžuchin), einem hoffnungslosen Trinker, auf offenem Feld missbraucht wurde (Abb. 70) – die eigentliche Tat wird nicht gezeigt –, wird sie zum Gespött der Dorffrauen. Ohne jegliche Unterstützung in der Familie oder der Dorfgemeinschaft wird sie gezwungen, ihren familiären Alltag weiterzuleben. Die Ausweglosigkeit treibt sie in den Freitod. Am Ende trifft der Schwiegervater in der Scheune, in der er sich mit Luša verabredet hat, «statt auf das ersehnte

ländlichen Gegenwart verortet sind. Die späteren Filme hingegen, mehrheitlich Melodramen, sind in die Stadt verlagert und spielen im urbanen Raum. Dazu gehören vor allem die sogenannten Salondramen (vgl. Tsivian 1998b, 150 f.). Vgl. dazu auch Mary Ann Doane, die zwischen ländlichen und urbanen Melodramen im frühen russischen Film unterscheidet: Doane 1990, 79.

5 *Snochač* bezeichnet den Schwiegervater, der von dieser privilegierten Beziehung zur Schwiegertochter *(snocha)* Gebrauch macht. Aufgrund des fehlenden deutschen Begriffs wurde auf die Übersetzung des Filmtitels verzichtet.



70 Der Schwiegervater *(snochač)* vergewaltigt die Schwiegertochter, während der Sohn und Ehemann seinen Rausch ausschläft: SNOCHAČ (Aleksandr Ivanov-Gaj / Petr Čardynin, 1912)

Objekt der Begierde auf die von der Decke baumelnde Leiche» (Schlüpmann 1990, 66).[6]

Bezeichnenderweise geschieht die Annäherung zwischen der jungen Luša und ihrem Schwiegervater bei einem Tanz. Dabei werden die Hintergedanken des Alten bereits in der vorangehenden Sequenz angedeutet, als er, während er Luša beobachtet, im Zwischentitel anmerkt, dass sie seinen Sohn nicht liebe. In der folgenden Einstellung treffen sich die mehrheitlich jungen Dorfbewohner:innen auf dem Dorfplatz und bilden einen zur Kamera hin geöffneten Halbkreis. Die Szene entspricht dem konventionellen Bild ländlicher Kultur: Die Männer tragen die traditionellen *kosovorotki*, weite Leinenhemden mit seitlichem Halsausschnitt, die sie mit einem Gurt über den weiten Hosen tragen. Ein junger Mann spielt Balalaika und die Frauen in ihren langen, mit Stickereien verzierten Blusen klatschen und hüpfen. Luša tritt in die Mitte

6 15 Jahre später verurteilt der Film BABY RJAZANSKIE (DIE FRAUEN VON RJASAN, UdSSR 1927) von Ol'ga Preobraženskaja und Ivan Pravov die patriarchalische Institution der *snochačestvo*. Während der Ehemann im Ersten Weltkrieg dient, wird die weibliche Hauptfigur von ihrem Schwiegervater vergewaltigt und geschwängert. Die Frau ertränkt sich, als ihr Mann von der Front zurückkehrt.



71–74 *Pljaska* in SNOCHAČ (Aleksandr Ivanov-Gaj/Petr Čardynin, 1912)

und beginnt, nachdem der Ehemann ihre Aufforderung verweigert hat, alleine zu tanzen: Sie hüpft, dreht sich auf der Stelle, wedelt und fächelt mit einem Taschentuch in der Hand, geht in die Hocke und springt wieder hoch (Abb. 71–72). Da wird der Schwiegervater von zwei jungen Frauen in die Mitte geschubst. Zuerst noch perplex, wirft er dann seine Kappe auf den Boden, zieht seine Jacke aus und setzt in den Tanz mit ein (Abb. 73). Die zwei kreisen umeinander, angetrieben vom klatschenden Publikum. In einem günstigen Moment zieht der Schwiegervater Luša an sich und küsst sie (Abb. 74). Der Tanz nimmt ein abruptes Ende, das Dorfpublikum hält inne, der Ehemann wendet beschämt den Blick ab und die zwei Tanzenden gehen auseinander. In diesem Moment nimmt die bisher harmlose Familienkonstellation eine jähe Wende und die Beziehungen zwischen den dreien werden mit einer gefährlichen sexuellen Anziehungskraft aufgeladen. Während der Schwiegervater seine Begierde bislang zu unterdrücken vermochte, kann er seine Lust im Tanz nicht mehr kontrollieren. Die *pljaska* erscheint auf diese Weise als Ort, an dem gesellschaftliche Schranken ausgehebelt werden.

Rachel Morley legt in ihrer Analyse der russischen ländlichen Melodramen ein besonderes Augenmerk auf die Tanzszenen, in denen die



75 Die orientalische Prinzessin tanzt vor Sten'ka Razin und seiner Gefolgschaft: Ponizovaja vol'nica (Vladimir Romaškov, 1908)

jungen Protagonistinnen zu Objekten der skopophilen und sexuellen Begierden des Mannes werden (vgl. Morley 2017, 33–50). Als maßgebende Vorlage für die Repräsentation der tanzenden Bauernmädchen bestimmt Morley die Tanzszene aus Ponizovaja vol'nica (Stenka Rasin, Vladimir Romaškov, 1908) (vgl. ebd., 33). Im ersten Spielfilm der russischen Filmgeschichte tanzt die orientalische Fürstentochter den Kosakenführer Sten'ka Razin und seine Gefolgschaft in einen euphorischen Zustand – und wird am Ende aus Eifersucht ermordet. Wie in Abbildung 75 zu sehen, ist auch hier die Darbietung so arrangiert, dass das Publikum (in Ponizovaja vol'nica ausschließlich Männer) die Tanzende in einem zur Kamera (beziehungsweise zum Filmpublikum) geöffneten Halbkreis beobachtet. Diese Mise en Scène erzeugt jene Blickkonstellation, wie sie Morley auch für die ländlichen Melodramen beschreibt:

> Called upon to provide amateur dance performances for an audience made up mostly, if not solely, of male spectators, the peasant girl is, like the Persian princess before her, repeatedly cast as natural performer. Moreover, these performances are without fail used in the same way as in *Stenka Razin*: to

> represent these women, who are usually from a lower social class than the men who watch them dance, as accessible objects of both scopophilic and sexual desire. *(Ebd.)*

Doch auch wenn die von Morley erwähnten Tanzszenen ähnlich wie in Ponizovaja vol'nica auf die Befriedigung der Schaulust ausgerichtet sind, soll der orientalische Tanz von 1908 nicht als eine Art ‹Master-Inszenierung› gedeutet werden. Dies aus mehreren Gründen: Die Aufmerksamkeit, die Ponizovaja vol'nica von der heutigen Filmwissenschaft aufgrund seines Status als erster russischer Film erhält, ist mit der zeitgenössischen Rezeption nicht deckungsgleich. Zudem geht Morleys Analyse von einer Reihe von Filmen aus unterschiedlichen Produktionshäusern und verschiedener Regisseure aus, und schließlich basieren die meisten von Morley behandelten Werke auf populären Volksliedern, bei denen der folkloristische Tanz eine zentrale Rolle spielt. Eine Tatsache, die eher eine vorkinematographische Herkunft des Tanzmotivs und seiner erotisierenden Narrativierung oder Inszenierung nahelegt.

Eine solche intermediale genealogische Linie ist anhand des Films Uchar'-kupec (Der schneidige Kaufmann) nachzuverfolgen. Das Melodrama von Vasilij Gončarov von 1909 basiert auf dem gleichnamigen Volkslied und Gedicht von Ivan Nikitin *Echal iz jarmarki uchar'-kupec (Es kam ein schneidiger Kaufmann vom Jahrmarkt)* von 1858. Produziert wurde der Film von Pathé, deren russische Niederlassung ab 1908 mehrere Filme mit ‹russischen› Sujets auf den Markt brachte, seien es russische Märchen, Literaturklassiker, historische Ereignisse oder das traditionelle Leben in der russischen Provinz. Der Zwischentitel «Iz russkoj žizni» (Aus dem russischen Leben), zu Beginn von Uchar'-kupec eingeblendet, soll das Publikum auf die authentische Darstellung der folgenden Bilder aus dem Landleben einstimmen.

Die tragische Erzählung nimmt in einem folkloristischen Tanz ihren Anfang. Es ist Jahrmarkt und während sich die Tochter (Marija Koroleva) auf dem Dorfplatz bei Gesang und Tanz vergnügt, trinkt der Vater (A. Slavin) auf Einladung des titelgebenden Kaufmanns (G. Ardatov) in einer Schenke. Im Gegenzug erlaubt der Vater dem reisenden Händler, der Tochter den Hof zu machen. Dieser beobachtet die junge Frau in dem Reigen, tanzt selbst mit (Abb. 76) und reißt sie schließlich aus dem Kreis heraus. Er begleitet sie in ein Zimmer, macht sie mit Wein betrunken und vergewaltigt sie (für das Filmpublikum nicht sichtbar). Als symbolischen Ersatz für die eigentliche sexuelle Gewalttat zeigt der Regisseur in der nächsten Einstellung, wie der Kaufmann sich von hinten an die verzweifelte Frau heranmacht, um ihr den Haarzopf abzu-





76–77 IV-8–9 Uchar′-kupec (Vasilij Gončarov, 1909)

schneiden (Abb. 77), den er darauf, einer Trophäe ähnlich, triumphierend in die Höhe hält.[7]

Die gewaltsam-tragische Geschichte resümiert Samuil Lur′e, Journalist und Redakteur der Zeitschrift *Sine-fono*, folgendermaßen:

> Ухарь-купец — это известная народная песня, в кратких, но выразительных словах рисующая картину кутежа подвыпившего парня, во время которого им за деньги покупается красавица дочь одного пьяницы-крестьянина. [...] Картина в нескольких сценах дает полное

7 Der Haarzopf als weibliches Fetisch-Objekt spielt auch in Evgenij Bauėrs Film Grezy (1915) eine zentrale Rolle; dort aber in symbolistisch-morbider Funktion, als intermediäres Objekt, das die Verbundenheit zu einer verstorbenen Geliebten aufrechterhalten soll (vgl. Kap. 4.1).



78 Kopie eines schablonenkolorierten Filmbildes. Uchar'-kupec (Vasilij Gončarov, 1909)

> представление о деревенском разгуле, начинающемся обыкновенно мирным хороводом и кончающемся ‹мертвыми телами›, разбросанными по всем закоулкам деревни. Сцены эти слишком знакомы каждому, знающему русскую деревню. С тихой грустью смотрите вы на это кажущееся разгульное веселье, за которым скрывается горечь за окружающую деревню тьму невежества. *(Lur'e 1909, 8)*[8]

Lur'e betont im Artikel mehrmals die Authentizität des Films, dies trotz der dezidiert bildkünstlerischen Gestaltung. Denn über das auf dem Land angesiedelte Filmsujet hinaus verweist auch die filmische Ästhetik auf die vornehmlich ländliche Tradition des Luboks: Ähnlich wie die traditionellen russischen Volksbilderbogen in Holz geschnitten oder radiert und nachträglich handkoloriert sind, so weist auch die Gestaltung des Films einen ausgeprägt handwerklichen Charakter auf. Die auffälligen Muster der Kostüme sowie die aufwändig holzverzierten Interieurs kommen in der Schablonenkolorierung *(pochoir)* besonders zur Geltung (Abb. 78).[9] Auch die strukturelle Aufteilung des Films in relativ kurze in sich geschlos-

8 Uchar'-kupec ist ein bekanntes Volkslied, das in kurzen, aber ausdrucksstarken Worten die Sauftour eines trinklustigen jungen Manns umreißt, während der die schöne Tochter eines Säufer-Bauern ihm für Geld überlassen wird. […] Der Film zeichnet in mehreren Szenen das Gesamtbild eines Saufgelages auf dem Lande, das mit einem einfachen friedlichen Reigentanz beginnt und mit ‹leblosen Körpern›, die in allen Winkeln des Dorfes herumliegen, endet. Solche Szenen sind jedem, der das russische Landleben kennt, allzu gut vertraut. Mit stummer Traurigkeit betrachtet man dieses so ausgelassen scheinende Treiben, hinter dem sich Bitterkeit über die über dem Dorf liegende finstere Ignoranz verbirgt. (Übers. d. V.)

9 Mit ihren patentierten Verfahren Pathécolor und später Pathéchrome war die Firma Pathé Frères auf dem Markt der Schablonenkolorierung besonders erfolgreich (vgl. Rakin 2021, 270).



79 Lubok zum Lied *Uchar'-kupec*

sene Szenen, in denen die Handlung in plakativer Form dargestellt wird, erinnert an den Lubok.

Eine solche Gestaltung ist jedoch auch durch eine frühere, vorkinematographische mediale Übertragung vorgeformt: *Uchar'-kupec* (Abb. 79)

wie auch zahlreiche weitere Volkslieder wurden um 1900 in mit Texten versehenen Bildbögen (den Lubki ähnlich) in relativ hohen Auflagen publiziert (vgl. Lopatin 2001, 95).

Eine solche mehrmediale Aufbereitung wirkte sich nicht nur auf die Gestaltung des Films, sondern auch auf die Erwartungen der Zuschauenden und deren Rezeptionsmodus aus. Aleksej Lopatin beschreibt in seiner Dissertation zur Wechselwirkung von Kino und Varieté im frühen 20. Jahrhundert in Russland, wie die Lieder-Lubki auch das Filmpublikum beeinflussten:

> Роль подобных картинок нельзя недооценивать. Они вырабатывало в народной среде определенный тип восприятия, которым пользовались в балагане, в театре, и которым воспользовались кино. *(Ebd.)*[10]

Die Verfilmung des Liedes respektive des Gedichts *Uchar'-kupec* ist daher auch vor dem Hintergrund eines heterogenen Referenzsystems zu betrachten. Die Firma Pathé in Moskau produzierte nämlich nicht nur Filme, sondern auch Schallplatten mit spezifisch russischen Themen. Innerhalb der Volkslied-Reihe *Zolotaja serija* (Die goldene Serie) kam 1908 eine Aufnahme von *Uchar'-kupec*, gesungen von der bekannten Solistin Nadežda Plevickaja, heraus.[11] Ab bereits ca. 1907 hatte die Verbreitung von Grammophonen und Schallplatten in den Großstädten Russlands rasant zugenommen. Bald wurde das Sortiment erweitert und zu den Tonträgern konnte man auch Noten und Texte in erschwinglichen Ausgaben kaufen (vgl. Starr 1990, 30 f.). Die mediale Verflechtung ging so weit, dass die Kinos die Lieder zu den Filmen auf Grammophonen abspielten und an die Zuschauenden Notenblätter verteilten. Erwähnenswert ist in diesem Kontext eine Vorführung im bekannten St. Petersburger Vergnügungsgarten Ermitaž, bei der die Filmprojektion von Uchar'-kupec von einem Chor begleitet wurde (vgl. Lopatin 2001, 101).

Neben dem Lied *Uchar'-kupec* und dessen kommerzieller Verbreitung und dispositiver Einbettung spielt auch der Tanz in der vorkinematographischen, ‹multimedialen› Genealogie von Uchar'-kupec eine konstitutive Rolle. Denn die Fatalität der dörflichen Zügellosigkeit, die Lur'e mehrmals betont, nimmt ihren Anfang im friedlichen Reigen («mirnyj chorovod»). Die Figur des Reigens tritt denn auch im Gedicht von Nikitin

10 Die Rolle dieser Bilder sollte nicht unterschätzt werden. Sie entwickelten in der Bevölkerung eine bestimmte Art der Rezeption, derer man sich im Balagan und im Theater bediente und die auch im Kino eingesetzt wurde. (Übers. d. V.)

11 Nadežda Plevickaja erhielt in den 1930er-Jahren aufgrund ihrer Tätigkeit als Doppelagentin international große Bekanntheit. Zu ihrem abenteuerlichen Werdegang vgl. Jordan 2016.

in den Vordergrund, während das Lied den Tanz lediglich in einer Zeile abhandelt. *Echal iz jarmarki uchar'-kupec* beginnt wie folgt:

> Ехал из ярмарки ухарь-купец,
> Ухарь-купец, удалой молодец.
> Стал он на двор лошадей покормить,
> Вздумал деревню гульбой удивить.
> В красной рубашке, кудряв и румян,
> Вышел на улицу весел и пьян.
> Собрал он девок-красавиц в кружок,
> Выхватил с звонкой казной кошелек.
> Потчует старых и малых вином:
> ‹Пей-пропивай! Поживём — наживём!…›
> Морщатся девки, до донышка пьют,
> Шутят, и пляшут, и песни поют.
> Ухарь-купец подпевает-свистит,
> Оземь ногой молодецки стучит.
> […] К девке стыдливой купец пристаёт,
> Обнял, целует и руки ей жмёт.
> Рвётся красотка за девичий круг:
> Совестно ей от родных и подруг,
> Смотрят подруги — их зависть берёт. *(Nikitin 1965, 280)*[12]

Im Gedicht ist es der Kaufmann selbst, der die skopophile Blicksituation arrangiert, um am Ende sein Objekt der Begierde auszuwählen: Er ist es nämlich, der die jungen Frauen im Kreis aufreiht, sie mit Wein betrunken macht, sie begutachtet und schließlich den Tanz brutal auflöst. Der Reigen wird im Gedicht sowie im Film zu einer ambivalenten Inszenierung des weiblichen Körpers. Er steht einerseits für das kollektive Erleben von Tanz, Vergnügen und Rausch, die gerade durch die sich an den Händen haltenden jungen Frauen eine gewisse jugendliche Unschuld und Reinheit nahelegen. Andererseits ist der Reigen erotisch aufgeladen und sein

12 Es kam ein schneidiger Kaufmann vom Markte gefahren, | Der schneidige Kaufmann, ein waghalsiger Pfundskerl. | Er hielt in einem Hof an, die Pferde zu füttern. | Er beschloss, das Dorf mit seiner Zecherei zu beeindrucken. | In einem roten Hemd, mit rosigem Gesicht und lockigem Haar | Ging er auf die Straße gut gelaunt und betrunken. | Er versammelte die schönen Mädchen in einem Kreis, | Er holte seinen klingelnden Geldbeutel heraus. | Er bewirtete mit Wein Alt und Jung: | ‹Trink, trinke nur! Lasst uns leben — zu Geld kommen wir noch! …› | Die Mädchen runzeln ihre Stirn, trinken die Gläser leer, | Sie scherzen und tanzen und singen Lieder. | Der leichtlebige Kaufmann singt mit, pfeift, | Und stampft mit seinem Fuss. […] | Der Kaufmann spricht ein keusches Mädchen an, | Er umarmt, küsst es und hält ihre Hände. | Die Schöne bricht aus dem Mädchenkreis aus: | Sie schämt sich vor Verwandten und Freundinnen, | Die Freundinnen schauen mit Neid auf sie. (Übers. d. V.)



80 *Vtersja paren' v chorovod, nu starucha ochat'* (Andrej Rjabuškin, 1902)

gewaltvolles Aufbrechen kann somit auch auf die patriarchale Gewalt in bäuerlichen Strukturen verweisen.

Eine ähnliche Verhandlung der Reigenfigur ist im Bild *Vtersja paren' v chorovod, nu starucha ochat' (Ein junger Mann bricht in den Reigen ein, die alte Frau schreit Ach und Weh,* 1902*)* von Andrej Rjabuškin dargestellt (Abb. 80). Der Maler, der sich in seinem späten Werk dem einfachen Leben der Landbevölkerung widmete, schafft eine ähnliche Konstellation wie im Lied über den draufgängerischen Kaufmann. Ein Mann unterbricht den Kreistanz und wählt offensichtlich mit seinem Blick die junge Frau zu seiner Linken aus, während das Mädchen rechter Hand ihn fragend anschaut. Der Titel des Bildes weist auf die alte Frau am rechten Bildrand hin, die in Vorahnung des kommenden Übels aufstöhnt.

In den Beispielen der ländlichen Melodramen ist der Tanz der Frauen zentral als Impuls für den moralischen Bruch. Die Zustände des Rauschs sind an Themen wie Alkohol und provinzielle Rückständigkeit gekoppelt und führen den Topos des Sittenverfalls in der russischen Provinz in die Filme ein. Die tanzenden Frauen in den besprochenen Filmen erscheinen aber nicht wie in Dziga Vertovs KINOGLAZ. ŽIZN' VRASPLOCH (vgl. Kap. 10.1) als berauschte Dorfweiber, deren Enthemmung mit Rückständig-

keit verbunden ist, vielmehr sind sie die Opfer und ihre Gegenparte, die verrohten Männer, die Täter. Die Tanzszenen dienen als beliebtes gestalterisches Muster, um die jungen Dorffrauen als Objekt skopophiler und sexueller Begierde zu präsentieren, sei es intradiegetisch dem oft in der sozialen (Kaufmann) oder familiären (Schwiegervater) Rangordnung höher gestellten Mann, sei es extradiegetisch dem Publikum im Kinosaal.

Trotz der ihnen inhärenten Sozialkritik, gibt Miriam Hansen jedoch zu bedenken, sei die Reihe von Filmen, die die patriarchale Gewalt auf dem Land in den Fokus nehmen, gleich wie die späteren urbanen Melodramen in erster Linie für ein großstädtisches, bürgerliches Publikum bestimmt: «Hence, whatever social and political critique these films might have conveyed, they also participated on an industrial basis in the nostalgic or exotic exploitation of folklore and milieu» (Hansen 1992, 14). Dies ist insbesondere bei Uchar'-kupec ersichtlich. Die Figur des Reigens fungiert als Modell für die gewaltvollen Geschlechterverhältnisse auf dem Land und somit auch als sozialkritischer Text. Der Reigen als musikalisch-tänzerisches Motiv wurde aber auch über ein breites mediales Netzwerk in die kommerziellen Strukturen der Unterhaltungsindustrie eingebunden und in dieser verfremdeten Weise auch konsumierbar. Die filmischen Repräsentationen der *pljaski* schreiben sich somit in einen kulturellen Diskurs ein, der das ländliche Leben ästhetisiert und gleichsam für den Zweck kommerzieller Nutzbarmachung stigmatisiert.

13 In-Bewegung-Setzen Mediale und körperliche Konstellationen

Die Welle an Gesellschaftstänzen in Russland, die Mitte der 1900er-Jahre einsetzte und etwa 1914 ihren Höhepunkt erreichte, ist nicht als autonomes Ereignis zu lesen, sondern als Teil einer breit angelegten und medial sich stark verändernden Unterhaltungsindustrie, die dank des Wirtschaftswunders unmittelbar vor dem Ersten Weltkrieg einen Aufbruch erlebte (vgl. Ingold 2013, 21). Dies betrifft die Popularisierung durch Medien wie Schallplatten, Printmedien, Radio und Kino sowie die infrastrukturelle Einbindung von Tanzdarbietungen in eine hybride Unterhaltungskultur (vgl. Köhler 2017, 311 f.; Lopatin 2001, 107–125). Erwähnenswert ist die dadurch erzielte große Reichweite der modernen Tänze: Zuerst in den elitären Kreisen eingeführt, erreichten sie schnell auch die unteren Gesellschaftsschichten (vgl. Starr 1990, 34–37).

13.1 Intermediale Mobilisierungen Vom Tanzparkett zum Film und wieder zurück

Medienhistorisch ist in Russland eine produktive Schnittfläche zwischen den neuen Tanzformen und dem Kino zu beobachten. Die russische Kinoproduktion sowie die Etablierung der Cabarets, der sogenannten *Teatry miniatury*, nahmen ihren Anfang 1908.[1] Die russische Version der Künstlercafés und Varietés – bekannt aus Paris, Berlin und Wien – etablierte sich relativ spät und hielt sich bis 1917/18 als einflussreiche Institution in der Kultur des Landes.[2] Im Jahr 1913 erreichte dieses Kleinkunstformat mit etwa 240 Theaterhäusern in ganz Russland seinen Höhepunkt, wobei Moskau und St. Petersburg die Zentren bildeten. Das fast täglich wechselnde Programm fand in oft aufwändig gestalteten thematischen Räumen statt und wies ein breites Spektrum von Stilen, Sujets und Gattungen auf. Von

1 Auch das wohl bekannteste Cabaret, das Krivoe zerkalo, wurde bereits im Dezember 1908 von Zinaida Cholmskaja und Aleksandr Kugel' in St. Petersburg eröffnet.

2 Es gibt keine konsequente Begriffsabgrenzung des *Teatr miniatjur* von Varieté, Cabaret oder Kleinkunstbühne. In der Zeit der ‹Neuen ökonomischen Politik› (NĖP) ab 1921 gab es ein Aufleben der *Teatr miniatjur.* Im Zuge der Stalinisierung verschwanden zusehends die satirischen Kleinkunstformen. Zu den *Teatry miniatjury* vgl. Tsivian und Kovalova 2011, 116–119; Ingold 2013, 112–121; Lopatin 2012, 119–125; Senelick 1991.

Disputationen, Chansonabenden, Bauchtänzen über Akrobatiknummern bis zu avantgardistischen Lesungen gab es alles zu sehen und zu hören.

> It was the grand mixture of classes, cultures, and ideas present in the variety theater that appealed to the artists and writers of Russia. Large restaurant complexes and summer variety theaters brought international acts which relied on songs and visual sketches that were easily adapted for audiences in different countries, Western ideas spread more rapidly in the vaudeville than was possible in traditional theater, which was limited by the constraints of translation and integration into repertoire. *(o. V., Experiment 2006, 58)*

Die Miniaturtheater strapazierten somit sowohl die Grenzen der Kunstformen als auch die konventionelle Vorführpraxis, bei der Zuschauende und Darstellende klar getrennt sind. Die Künstler:innen verließen immer wieder die Bühne oder Estrade, spielten oder tanzten inmitten der Zuschauer und bezogen sie teilweise direkt in das Geschehen ein.[3] Das hybride Genre wurde dann auch zur zeitweiligen Schnittstelle für das Kino. Filmprojektionen waren als eigenständige Programmnummern in nicht-kinematographische Vorführungen eingebunden – sogenannte *kino-miniatjury*. Kleinkunstdarbietungen wiederum dienten zwischen den einzelnen Filmvorführungen oder beim Rollenwechsel zur Unterhaltung des Kinopublikums – *kino s divertimentom* (vgl. Lopatin 2001, 119–124). Diese Interferenz ist aus medienhistorischer Perspektive besonders interessant, ist es doch die Schaubühnen-Kultur, in die das Kino um 1895 hineingeboren wurde und die in den frühen 1910er-Jahren in Russland eine Renaissance erlebte, gerade als das Kino einen bedeutenden Umbruch, die Institutionalisierung des Mediums, erfuhr (vgl. Tsivian 1996a, 198).

Vor diesem Hintergrund muss aber auch das Filmerlebnis als solches neu gedacht werden. Die Etablierung des Kinos und die gleichzeitige Entwicklung des langen Erzählformats werden in der Filmwissenschaft oft mit einer Disziplinierung des Zuschauerkörpers in Verbindung gebracht. Der isolierende dunkle Kinosaal konstruiert einen Typus von Rezipierenden, der nur in eingeschränkter Weise am Film somatisch teilnehmen kann (etwa durch Weinen oder Lachen), da der narrativ komplex gestaltete Langfilm vielmehr auf immersive, imaginative und psychologische Effekte ausgerichtet ist. Dies ist sicherlich auch im russischen Kino weitgehend der Fall, dennoch ist festzuhalten, dass 1913/14, als in- und ausländische Langfilme (auch über die heute klassischen neunzig Minuten Filmlänge hinaus) das Programm dominierten, auch alternative Praktiken

3 Besondere Beliebtheit genossen die interaktiven Tangoabende. Bei den sogenannten *Tango v publike* traten die Tänzerinnen und Tänzer inmitten des Publikums auf und forderten die Zuschauenden zum Tanzen auf (vgl. Tsivian 1996b, 310).

anzutreffen waren. Köhler schließt daraus auf eine in der frühen Kinokultur ambivalente Konzipierung des Zuschauerkörpers, der entgegen der vorherrschenden Meinung nicht nur diszipliniert wird und ‹sich verliert›, sondern gerade im Zusammenhang mit dem Tanz körperlich stimuliert und dynamisiert wird (vgl. Köhler 2017, 309–311).[4]

Die körperliche Dynamisierung wird zum zentralen Bestandteil der Tanzlehrfilme, die für kurze Zeit ein beliebtes Genre der russischen Kinolandschaft bildeten. Das St. Petersburger Produktionshaus Tanagra, geleitet von den Brüdern Bystrickij, bekannt für ihre Koproduktion mit der Deutschen Bioscop (Berlin) und Sfinks (Warschau), importierten die Verkaufsidee aus Westeuropa. Furlana Tango (1914) ist ein ‹multimediales› Produkt: Der Kurzfilm soll nicht nur anschaulich die Schritte des brasilianischen Tangos zeigen, mit dem Film wurden auch Notenhefte verteilt, die mit Diagrammen zum Erlernen der Schritte versehen waren.[5] Die Möglichkeit des Kinematographen, dem Publikum nun auch konkret die Tanzbewegungen beizubringen, nimmt ein zeitgenössischer Kritiker mit Vergnügen in seinen Kommentar auf:

> Не только знакомить публику с этими танцами, но даже дает возможность, как гласить надпись, ‹лекго и быстро усвоить все па›. Уже недалеко то время, когда кинематографы обратятся в школу танцев. Танцмейстеры трепещите! *(Malv 1914, 21)*[6]

In der seinerzeit höchst aktuellen Diskussion um die Konkurrenz von Theater und Kinematograph war gerade die Nähe des Letzteren zu den Miniaturtheatern verdächtig. Der Kinematograph wurde bezichtigt, die ‹Epidemie› der Kleinkunstformen zu unterstützen und somit indirekt den Verfall des Theaters zu verantworten. Neben der infrastrukturellen Nähe waren es auch die narrativen und formalen Ähnlichkeiten (beispielsweise das Genre des Sketches, die Formatlänge, die Einbettung in ein Nummernprogramm), die eine Verwandtschaft der Miniaturstücke und der Kurzfilme nahelegten (vgl. Tsivian 1996a, 197 f.). Doch erscheint es mir wichtig, hier auch die körperliche Dimension mitzudenken. Denn die (strukturelle)

4 Die weitere Analyse baut auf Köhlers Konzeption des ‹tanzenden Zuschauers› auf (vgl. Köhler 2017, 309–347). Für alternative Modelle der Zuschauenden im frühen Film vgl. Scott 2015.

5 Der Name des Tanzes verweist auf den italienischen Volkstanz Furlana, die Annonce bewirbt ihn jedoch als brasilianischen Tango, vgl. die Anzeige in *Kine-žurnal* (1914, 6, 138). Angaben zu Regie, Schauspiel und Produktionsland von Furlana Tango konnten nicht ausfindig gemacht werden.

6 Nicht nur, dass das Publikum mit diesen Tänzen bekannt gemacht werden kann, der Film gibt auch die Möglichkeit, wie die Überschrift sagt, ‹leicht und schnell alle *pas* zu lernen›. Die Zeit, in der die Kinematographen zu Tanzschulen werden, ist nicht mehr fern. Tanzlehrer erschauert! (Übers. d. V.)

Nähe zwischen Kino und den Miniaturformen gründete nicht zuletzt auf einer ähnlichen Faszination für sinnliche und körperliche Erfahrung (vgl. Köhler 2017, 313). Ausgehend von Erforschungen der Ausdrucksgebärde bringt der Psychologe und Filmtheoretiker Hugo Münsterberg in der Studie *The Photoplay* von 1916 die Synchronisierung der Filmbilder mit dem Zuschauerkörper in Anschlag. Das Konzept beruht auf der Vorstellung, dass in einer gewissermaßen «mimetischen Rückkoppelungsschleife» (Sierek 2018, 43) Bewegungen auf der Leinwand (jene der Filmfiguren oder abstrakte Bewegungen wie Lichter und Schatten) in Körperbewegungen der Zuschauenden transformiert werden.

Obschon in Russland 1914 theoretisch noch nicht untermauert, sorgte die körperzentrierte Rezeption des Films für Unbehagen, ein willkommener Anlass, um die Wirkungsmacht des Kinos kritisch zu hinterfragen. Insbesondere unter Gegnern des Kinos wurde die ‹unmittelbare› Einwirkung der Tänze wie auch der Filme als Bedrohung der körperlichen sowie moralischen Integrität betrachtet. In den Kritiken überlagerten sich so auf eigentümliche Weise die Tanzekstasen mit dem Film. «Der vielbekämpften Kinematographie und dem Kientopp gegenüber hat sich gezeigt, wie sehr wir der Massensuggestion unterworfen sind, wie auch beim Tango», schreibt ein Journalist 1914 im *Kölner Stadt-Anzeiger* (zit. nach Köhler 2017, 316). Ähnlich verschaltet auch Kritiker und Dichter Maksimilian Vološin bereits Ende 1909 in seinem Essay «Organizm teatra» (vgl. Kap. 1) die immersive Kraft des Kinos mit dem ekstatischen Effekt der sektiererischen Tanzriten der Chlysten:

> Под гипнотизирующую музыку однообразных маршей он показывает выхваченные сырьем факты и жесты уличной жизни. В маленькой комнате с голыми стенами, напоминающей корабли хлыстовских радений, совершается тот же древний экстатический, очистительный обряд. […] кинематографы, ради которых в католических странах пустеют не только театры, но и церкви, – свидетельствуют о громадности той потребности очищения от обыденности, о величии скуки жизни, которая переполняет города. […] С этой точки зрения значение кинематографа может быть благодетельно для искусства.
>
> *(Vološin 1988a, 118)*[7]

7 Begleitet von der hypnotisierenden Musik monotoner Märsche zeigt er die nackten Tatsachen und Gesten des Straßenlebens. In einem kleinen Zimmer mit kahlen Wänden, das an die Schiffe erinnert, wo das *radenie* der Chlysten stattfindet, geschieht der gleiche alte ekstatische, reinigende Ritus. […] Kinematographen, deretwegen in katholischen Ländern nicht nur die Theater, sondern auch die Kirchen sich leeren, künden von der enormen Notwendigkeit, sich vom Alltag zu reinigen, von der großen Lange-

Vološins Argumentation der kathartischen Kraft des Kinos fügt sich in eine Reihe von Kritiken ein, die in der Debatte ‹Kino gegen Theater› im Kinematographen ein erneuerndes Potenzial sahen: Er sei nicht gegen das Theater gerichtet, im Gegenteil, er sei als Katalysator für eine Reform des Theaters nötig, so die Argumentation.[8] Dabei hebt Vološin die besondere Affizierung des Publikums hervor: Der Wahrnehmungsmodus des Kinos werde mit der Körpererfahrung der Tanzekstase parallel gesetzt. Beide stellten eine ähnliche Wirkmacht bereit.

Gesellschaftstänze in den Filmen von Jakov Protazanov

Die populären Tänze werden auch zu beliebten Filmsujets. Unter der Regie von Jakov Protazanov entwickelt sich ein fast schon eigenes Genre von Musikfilmen.[9] 1913 drehte er für das Produktionshaus Timan i Rejngardt zwei Ballett-Produktionen, in denen Ekaterina Gel′cer und Vasilij Tichomirov vom Bol′šoj teatr zu Schubert (Muzykal′nyj moment, Moments musicaux) und Chopin (Noktjurn Šopena, Chopins Nocturne) tanzten. 1914 kamen die neuen Gesellschaftstänze vor die Kamera: Für die Reihe *Russkaja zolotaja serija* (Die russische goldene Serie) des Produktionshauses Chanžonkov filmte Protazanov die Stars des Tanzparketts. Bemerkenswerterweise äußerten sich auch die Tänzer und Tänzerinnen zu den neuen Filmgenres und bekundeten nicht selten, wie etwa Evgenija Potopčina, selbst Interesse an der filmischen Aufzeichnung ihres Tanzes:

> Примадонна московской оперетки Е. Потопчина весьма заинтересовалась исполнением танго на экране. Артистка находит, что все танцоры танго на экране не вносят достаточно экспрессы в этот танец.
>
> *(Anon. 1914b, 33)*[10]

Kurz nach diesem Aufruf im *Kine-žurnal* trat Potopčina gemeinsam mit dem damals bekannten ‹Tangisten› V. Kuznecov in Protazanovs Kurzfilm Tango (1914) auf.

weile des Lebens, die die Städte überfällt. […] Aus diesem Blickwinkel betrachtet, kann die Bedeutung des Kinematographen für die Kunst wohltuend sein. (Übers. d. V.)

8 Andrej Belyj schreibt bereits 1907 im Essay «Sinematograf» von der reinigenden Wirkung des Kinematographen: «Синематограф освобождает нас от грязненького привкуса марионеточной мистерии; жизнь предстоит нам очищенной.» (Der Kinematograph befreit uns vom dreckigen Beigeschmack des marionettenhaften Mysterienspiels; das Leben steht vor uns in seiner reinen Form; Belyj 1907, 51).

9 Das ‹Protogenre› stellte gemäß Korotkij für Protazanov auch ein Feld für künstlerische Experimente dar (vgl. Korotkij 2009, 284).

10 Die Primadonna der Moskauer Operette E. Potopčina war sehr daran interessiert, den Tango auf der Leinwand darzubieten. Die Künstlerin ist der Meinung, dass alle Tangotänzer auf der Leinwand in diesem Tanz nicht genug Ausdruck zeigten. (Übers. d. V.)





81–82 Tanec Vampira (Jakov Protazanov, 1914) mit Ričard Boleslavskij und V. Laskina

Diese sogenannten Musikfilme stellen im Hinblick auf Gattung und Genre ungewöhnliche Hybride dar. Im engeren Sinne handelt es sich um ‹abgefilmte› Vorführungen, wie etwa bei Tanec vampira (Vampirtanz, Jakov Protazanov, 1914): Der Kurzfilm zeigt eine besondere Tanzdarbietung mit akrobatischen Einlagen der Tänzerin V. Laskina und dem Schauspieler Ričard Boleslavskij (später in den USA bekannt als Richard Boleslavsky) vom Moskauer Künstlertheater (Abb. 81–82).

Eine genauere Betrachtung von Muzykal'nyj moment zeigt jedoch, dass es sich nicht allein um filmisch dokumentierte Vorführungen handelte, sondern dass die Darbietungen speziell für die Kamera arrangiert wurden. In einer Einstellung, die in der erhaltenen Filmkopie vom Gosfil'mofond nicht herausgeschnitten wurde, sieht man, wie der Regisseur und zwei weitere Männer vor der Kamera das Tanzduo neu positionieren, damit es die Grenzen der Kadrierung nicht überschreitet (Abb. 83).[11]

11 Protazanov, schwarz gekleidet, steht rechts im Bild. Es ist sehr wahrscheinlich, dass es sich bei einem der weiteren abgebildeten Männer um den Kameramann Georges Meyer (Žorž Mejer, ursprünglich Joseph-Louis Mundwiller) handelt.



83 Muzykal'nyj moment (Jakov Protazanov, 1913)

Die Tanzdarbietungen werden von Protazanov auch zu narrativen Kurzfilmen modifziert. Dokumentarische Aufnahmen aus dem ‹Kinosketch› Pljaska sredi mečej (Schwerttanz) von 1914 etwa verwendet Protazanov wenig später auch in seinem Melodrama Na skam'e podsudimych (Auf der Anklagebank, 1914). Das Publikum konnte den Tanz-Sketch Pljaska sredi mečej Anfang Mai 1914 in Odessa als Filmvorführung sowie fast zeitgleich ‹live› auf der Bühne sehen, dargeboten von dem Schauspiel-Tanz-Duo Vera Karalli und Vladimir Maksimov (vgl. O.I. 1914). Bezeichnend ist der alternative Titel des Films, der das Vergnügen des intermedialen Wechsels der Tanzenden akzentuiert: Ėkran i žizn' (Leinwand und Leben).

13.2 Die körperliche Ansteckung in der Filmkomödie

Moden sind immer auch Zielscheiben des Spotts, und so treiben auch die Filmkomödien, sogenannte Farcen *(farsy)*, die allgemeine Tanzbegeisterung der 1910er-Jahre ins Absurd-Komische. Dabei ist es oft der männliche Zuschauer in der Filmdiegese, welcher der Tänzerin verfällt und sich darauf in eine missliche Lage bringt. Verstärkt wird der komische Effekt in der mit Insekten realisierten Stopptrickanimation in Mest' kinematografičeskogo operatora (Die Rache des Kameramanns, 1912) von Vladislav Starevič



84 Mest' kinematografičeskogo operatora (Vladislav Starevič, 1912). Standfotografie

(Władysław Starewicz). Der Ehemann, ein Käfer, ist von einer Ballerina und ihrem Tanz völlig hingerissen. Doch handelt es sich nicht um irgendeine Ballerina, sondern um eine Barfußtanzende *(bosonožka)*, verkörpert von einer Libelle. Der Flirt ist verheerend, denn das Stelldichein wird von einem Kameramann, einer Heuschrecke, gefilmt und später in einer öffentlichen Filmvorführung gezeigt – in Anwesenheit der Ehefrau des Käfers.

Starevič belässt die tierische Anlage seiner Figuren – er anthropomorphisiert sie nicht so stark wie andere Animator:innen der Zeit–, dennoch oder gerade deswegen faszinieren sie oder wirken komisch. Die Insekten stellen Vertreter der dekadenten Gesellschaft dar und verhalten und bewegen sich jeweils entsprechend den stereotypen Vorstellungen von einem Maler, Kameramann oder einer Tänzerin. Diese Verfremdungsstrategie kulminiert in der Tanzeinlage, in der nun eine Libelle die anspruchsvollen Bewegungen einer Tänzerin vollführt (Abb. 84).

> Сидя за бокалом вина, неверный супруг не сводит глаз с эстрады, где, грациозно извиваясь тонким станом, танцевала свои обольстительные танцы знаменитая босоножка.[12]

12 Bei einem Glas Wein sitzend, wendet der untreue Ehemann seine Augen nicht von der Bühne, wo die berühmte Barfußtänzerin, anmutig mit ihrem dünnen Wuchs schlän-

Die verführerischen, schlängelnden Bewegungen vollführt die *bosonožka* auf einem Bein (respektive ihrem Hinterleib), wobei der Umstand, dass fast alle Figuren im Film keine Schuhe tragen – es sind ja Insekten –, den Hype um den Barfußtanz ad absurdum führt.

Tango-Epidemie

Ähnlich wie bei der eingangs erwähnten Grenzüberschreitung zwischen Bühne/Leinwand und Publikum werden auch in den Filmen selbst die Zuschauenden in der Diegese vom Tanz affiziert. So etwa die Hauptfigur von LILI FLERI PODVEL (ENTTÄUSCHT VON LILI FLERI, Kai Ganzen, 1914), ein eifersüchtiger Ehemann, dem die Tanzeuphorie der Ehefrau verdächtig erscheint und der am Ende selbst zum Tangotanzen verführt wird.[13] Auch in einem weiteren Animationsfilm von Vladislav Starevič, in VSJAK NA RUSI TANGO TANCUET (JEDER TANZT TANGO IN DER RUS, 1914), stellt der ansteckende Tango das zentrale Motiv dar, wobei sich die kontagiöse Qualität des Tanzes gleich auf mehreren Ebenen äußert. Der Film ist nicht erhalten, doch aus der Inhaltsangabe ist die Wirkungsmacht des Tangos herauszulesen:

> Обильны плоды западно-европейской цивилизаций у нас в России… В особенности великолепно привилось здесь ‹танго›… Ах… танго, томное… страстное танго сводит с ума решительно всех… И почтенного папашу, и страдающую зубной болью мамашу, и кухарку с ее кумом пожарным и, наконец двух кошек девочек. А ночью когда все спят, выползают из своих щелей тараканы и тоже лихо отплясывают танго на столе и на носу спящей Лукерьи. *(Anon. 1914g, 62)*[14]

In der Synopsis zum Animationsfilm wird der Tango als kulturelles Produkt aus Westeuropa beschrieben, das nun, wie der Titel verheißt, auch ganz Russland erfasst. Die historische, literarische Form *Rus'* ist kaum zufällig gewählt, denn die Bezeichnung bricht mit dem modernen Phänomen des Tangos. Die Epidemie breitet sich über riesige Territorien aus und geht durch alle Schichten der Gesellschaft, im Film pars pro toto

gelnd, ihre verführerischen Tänze tanzte. (Bildlegende in: *Vestnik Kinematografii* 1912, 47, 5; Übers. d. V.)

13 Der Film gilt als verschollen. Für eine Inhaltsangabe vgl. Anon. 1914f, 66.

14 Reiche Früchte trägt die westeuropäische Zivilisation bei uns in Russland … Ganz ausgezeichnet eingelebt hat sich hier der ‹Tango› … Ach … Tango, sinnlicher, leidenschaftlicher Tango, der allen den Kopf verdreht: dem ehrwürdigen Vater und der unter Zahnschmerzen leidenden Mutter, der Köchin mit ihrem Gevatter, und schließlich auch den zwei Kätzchen. Und nachts, wenn alle schlafen, kriechen auch die Kakerlaken aus ihrem Unterschlupf und tanzen auf dem Tisch und auf der Nase der schlafenden Luker'ja einen schmissigen Tango. (Übers. d. V.)

der Haushalt von Luker'ja. Das Tangofieber, das in rasanter Verbreitung Figuren aus unterschiedlichsten sozialen Milieus infiziert, ist ein damals beliebtes Erzählmuster, was insbesondere in Karikaturen oder auch in kleinen Formen des Theaters anschaulich wird.[15] Der Tango wird als eine Form von Ekstase inszeniert, die im gemeinsam empfundenen Rhythmus alle vereinen kann. In Vsjak na Rusi tango tancuet erfährt diese Idee eine zusätzliche mediale Dimension: Die Animation durch die Stop-Motion-Technik wird wie der Tango zur Bewegungstechnik, die den Körper stimulieren kann, und selbst den Puppen – präparierten Kakerlaken – Leben und Seele einhaucht und diese wortwörtlich zum Tanzen bringt.

Die Vorstellung von der epidemischen Verbreitung des Tangos stand im engen Zusammenhang mit den neuen Kommunikationstechnologien der Unterhaltungsindustrie und Populärkultur. Der Tango war, so stellt Kristina Köhler heraus, der Inbegriff der aufkommenden Massenmedien und Modell für den globalen Effekt – genauso wie das Kino (vgl. Köhler 2017, 309). Auf diese Weise rückten um 1913/14 der Tango und das Kino in der zeitgenössischen Wahrnehmung der neuen Unterhaltungsformen eng zusammen. «People are crazy about the moving pictures and the tango», kommentiert etwa Shaller Matthews, Dekan der University of Chicago, die neuen Moden (zit. n. ebd.). Die Kurzschließung von Tango und Kino kritisiert auch ein Journalist in der Filmzeitschrift *Kine-žurnal*: Er beschwert sich, dass die «grauhaarigen Skeptiker» den Tango wie auch den Kinematographen eine Modeerscheinung nennen, obwohl der Letztere, so der Autor, eine große Zukunft vor sich habe (vgl. Vladimir 1914, 56). Dass der Tango für kurze Zeit den Lebensstil der Gesellschaft maßgeblich mitbestimmte und ihm gar ein eigenes Farbspektrum zugeteilt wurde, daran erinnert sich auch ein Zeitgenosse:

> В витринах магазинов появились цвета танго (оранжевые ткани, платки, галстуки, перчатки, сумки, зонты, чулки и т. д.). В кафе, ресторанах, фойе кинотеатров без конца играли танго.
>
> *(Tichvinskaja 2005, 400)*[16]

15 Der Einakter *Vlast' tango (Die Macht des Tangos)* erzählt, wie der Fabrikbesitzer von einem mysteriösen neuen Tanz angesteckt wird – am Ende tanzt sogar die halbseitig gelähmte Grossmutter (vgl. Tsivian 1996b, 310).
Es wurden neue Karikaturen angefertigt, aber auch beliebte Bilder aus der westeuropäischen Presse übernommen. So publizierte etwa die neue ‹Lifestyle›-Zeitschrift *Stolica i usad'ba. Žurnal krasivoj žizni* zahlreiche Fotografien und Karikaturen aus der ausländischen Presse (vgl. u. a. *Stolica i usad'ba. Žurnal krasivoj žizni* (1914), 1, 14 f.)

16 In den Schaufenstern konnte man Tangofarben sehen (orangefarbene Stoffe, Schals, Krawatten, Handschuhe, Taschen, Regenschirme, Strümpfe usw.). In Cafés, Restaurants und Kinofoyers wurde pausenlos Tango gespielt. (Übers. d. V.)

Das geflügelte Wort der Tanzmanie wird von Ideen aus der Physiologie und Psychologie unterfüttert.[17] Die deutsche Zeitschrift zur Psychoanalyse *Imago* publiziert zum Thema der herrschenden Tanzeuphorie den aus dem Englischen übersetzten Artikel «Die Psychopathologie der neuen Tänze» des österreichisch-amerikanischen Psychiaters Abraham Brill, einer der ersten Praktiker und Vertreter der Psychoanlyse in den USA, und führt aus:

> Da die augenblicklich herrschende Tanzmanie von Individuum auf Individuum übertragen worden ist und sich immer mehr ausbreitet, sind wir berechtigt, von einer psychischen Epidemie zu sprechen. *(zit. n. Baxmann 1991, 326)*

Der Diskurs der neuen Tänze, insbesondere des Tangos, wird mehr und mehr von Fragen der körperlichen und psychischen Ansteckung bestimmt – auch abseits der (Para-)Wissenschaften. Als Vorlage für den weiteren Verlauf der Tango-Debatten wird oft der Artikel «Tangomanie» des französischen Schriftstellers Franc-Nohain genannt. Im Rückgriff auf Konzepte aus der Reflexologie spricht er von einer neuen mysteriösen Besessenheit, die auf einem motorischen Effekt gründet:

> C'est ce genre d'obsession, dont sont brusquement atteints les danseurs de tango, que l'observateur a le devoir d'enregistrer, et contre laquelle il n'est sans doute pas inutile que le moraliste vous mette en garde. Jeune homme inconséquent, jeune femme imprudente, songez qu'à partir du moment où vous aurez fait le premier des six pas marchés, par quoi la théorie nous enseigne que le tango commence, à partir de ce moment, votre esprit n'aura plus qu'une pensée, danser le tango, et les différentes évolutions du tango s'imposeront à vos membres assouplis comme autant de mouvements réflexes… *(Franc-Nohain 1913, 375)*

Eine besondere Verschaltung von Tanz, Physik und moderner Kulturtheorie stellt der Kritiker und Theaterleiter Michail Bonč-Tomaševskij in seinem Buch *Kniga o tango* (1914) fest: Mit der Elektrizität, einem populären Motiv zur Beschreibung des Großstadtlebens, verweist er auf die Aktualität des Tangos und definiert zugleich dessen Bewegung als eine elektrodynamische. Wie der elektrische Strom gehe auch die Bewegung des Tangos unsichtbar und schnell von einem Körper zum anderen (vgl. Bonč-Tomaševskij 1914, 15).

17 Die neuen Tänze bildeten etwa eine interessante Projektionsfläche für aktuelle Trends der Wissenschaft, die das Phänomen der ‹muskulären Übertragungen› erforschten (vgl. Gordeeva 2016).

Tanzen unter Strom

Wie elektrisch aufgeladen ist auch die Hauptfigur der Komödie Lysyj vljublen v tancovščicu (Der Glatzköpfige verliebt sich in die Tänzerin, Robert Rejnol'ds, 1916). Es handelt sich um eine Episode aus der beliebten Serie des nach Russland emigrierten französischen Regisseurs Robert Rejnol'ds, der auch gleich den Helden *lysyj* (der Glatzköpfige) spielt. Darin entscheidet sich *lysyj* spontan, eine Tanzaufführung zu besuchen. Doch beim bloßen Anblick der Bauchtänzerin, deren mäandernde Körperbewegungen in einem Heranschnitt in halbnaher Einstellung gezeigt werden (Abb. 85), gerät *lysyj* in einen unbezähmbaren Bewegungsrausch. Ohne jegliche Kontrolle bewegen sich seine Arme und Hüften, er springt auf die Bühne und unter Protestrufen wird die Show unterbrochen. *Lysyj* – ganz im Bann der Tänzerin – versucht diese erst hinter den Kulissen und später bei ihr zuhause aufzusuchen, verfällt dabei immer wieder in den anzüglich-vulgären Hüftschwung, bis er von einem Polizisten verwiesen wird. Die Verfolgung kulminiert in einem Café an der Promenade: Nachdem die Tänzerin den Verehrer zum erneuten Mal abwehrt, springt der Verzweifelte ins Wasser. An Land gezogen, liegt er bewusstlos am Strand, umringt von den besorgten Passanten und der Tänzerin. Doch beginnt er nicht etwa, wie wir es aus unzähligen Filmen und Erzählungen kennen, zu husten und nach Luft zu schnappen – sein erstes Lebenszeichen sind, zur Freude der Umstehenden, die zuckenden Hüften. Der Film endet in einem gemeinsamen Tanz. Am Schluss bewegen sich alle – ob Polizist, Tänzerin, Portier, Graf oder Kellner –, froh über die Rettung und angesteckt von *lysyjs* Hüftschwung, der in einer Nahaufnahme besonders ausgestellt wird (Abb. 86). Ein Ende des Tanzrausches ist jedoch nicht in Sicht, denn der Film endet mitten in der Bewegung der Tanzenden in einem harten Schnitt.

Die Rhythmen können Menschen (Lysyj vljublen v tancovščicu) anstecken, Katzen oder Kakerlaken (Vsjak na Rusi tango tancuet) oder wie in der französischen Produktion La Bous Bous Mie (Louis Feuillade, F 1909) gar auf Gegenstände übertragen werden. Wesentliche Merkmale für das komische Narrativ des epidemischen Tanzes sind, wie oben erwähnt, die weitreichende Wirkungskraft, die durch verschiedene Räume geht und soziale Grenzen überwindet. Die zwanghafte Bewegung ist komisch, da sie unwillkürlich jegliche moralischen Werte und die gesellschaftliche Ordnung außer Kraft setzt. Das Auf-den-Kopf-Stellen von Sitte und Ordnung wird dabei oft auch über die Figur des Polizisten, der schließlich auch der Tanzekstase verfällt, parodistisch inszeniert.[18] Hervorzuheben

18 Vgl. auch Le Piano irrésistible von Alice Guy (F 1907) in Köhler 2017, 317 f.





85–86 Der ansteckende Hüftschwung: LYSYJ VLJUBLEN V TANCOVŠČICU (Robert Rejnol'ds, 1916)

ist aber nicht nur die Narrativierung der Tanzmanie, auch die Bewegung selbst, die sich oft gerade zu Beginn der Ansteckung als ein Zucken äußert (die erotischen schlängelnden Bewegungen der Bauchtänzerin verwandeln sich in ein nervöses Zucken der Hüfte), impliziert eine unwillkürliche Bewegung, die der vegetativen Funktion des Körpers unterliegt – ähnlich einer von einem Elektroschock ausgelösten reflexhaften Bewegung.

14 Tango. Der neue körperliche Ausdruck der (russischen) Moderne

14.1 Tango im Diskurs Sinnbild eines neuen Zeitalters

In der Presse wie auf öffentlichen Podien wurde der Tango als bedeutendes Phänomen der Zeit diskutiert. Den Eröffnungsvortrag der ersten breit rezipierten Debatte im Februar 1914 in Moskau hielt der Kritiker und Theaterleiter Michail Bonč-Tomaševskij.[1] In der Vortragsschrift *Kniga o tango. Iskusstvo i seksual'nost' (Ein Buch über den Tango. Kunst und Sexualität*, 1914*)* folgt Bonč-Tomaševskij einem gängigen Analysemuster des neuen Tanzes. Der Tango und seine choreografischen Merkmale werden in einem breiten gesellschaftlichen Kontext gelesen, als Symptome tiefgreifender Veränderungen in der modernen städtischen Kultur. Damit fasst Bonč-Tomaševskij den Tango als zentralen Begriff, um den Neuen Menschen oder seine Schaffung im «Zeitalter der Elektrizität, der drahtlosen Telegrafen und Aeroplanen» zu verstehen (Bonč-Tomaševskij 1914, 15). In diesem Zusammenhang erscheint auch der eigentlich als modern geltende Tanz von Isadora Duncan als nicht zeitgemäß. So grandios die Vision einer Renaissance der Antike sein mag, so nachdrücklich besteht der Autor auf der Unmöglichkeit des Vorhabens:

> В самом деле, возможен ли подлинный эллинизм в наших колоссах-городах, опутанных сетью громкозвенящих трамваев, наполненных шумом и гамом автомобилей, телефонов, дребезжания конторских счетов и шелеста гроссбухов?… Мы люди иной формации и это надо признать, чтобы в пределах этого признания выработать новые формы нашей жизни. […] Мы – иные, нежели те наши счастливые и беззаботные предки, которые мирно возлежали на приветливых лужайках античной Эллады. […] Мы иные, мы органически неспособны эллинизировать нашу жизнь и нашу пляску. *(Ebd. 19)*[2]

1 In Moskau fand die Debatte am 6. Februar 1914 statt, in St. Petersburg wahrscheinlich kurz vor oder nachher (vgl. Tsivian 1996b, 311).

2 Ist denn wahrer Hellenismus in unseren Riesenstädten möglich, die von einem Netz laut klingelnder Straßenbahnen umsponnen sind, erfüllt vom Lärm der Motoren, Telefone, dem Gehämmer von Rechenbrettern und dem Rascheln von Hauptbüchern? … Wir sind Menschen einer anderen Prägung, und das müssen wir anerkennen, um ausgehend von dieser Einsicht neue Formen für unser Leben zu entwickeln. […] Wir

Bonč-Tomaševskij bestimmt das harmonische Verhältnis zwischen Mensch und Natur als wichtige Voraussetzung für den Ausdruckstanz Duncans, eine Voraussetzung, die der Mensch im 20. Jahrhundert jedoch nicht mitbringe. Er rekurriert damit auf die traditionelle Gegenüberstellung von Natur und Kultur, wobei der moderne Ausdruckstanz als bloße vermeintliche Renaturalisierung des Körpers entlarvt wird. Innerhalb dieser kulturell und semantisch determinierten Rückbesinnung könne keine Annäherung an den ‹authentischen› Körper erfolgen, im Gegenteil, angesichts der Beziehung zwischen dem Menschen und seiner Umwelt im frühen 20. Jahrhundert erscheint der Hellenismus gar als eine Entfremdung.[3]

Im selben Duktus argumentiert der Autor auf mehreren Seiten, dass der zeitgenössische Mensch (seine Psyche und sein Körper) eine andere Ausdrucksform benötige: den Tango.

> Тот танго, который усвоен XX веком, тот танго, в котором так много блестяще отражается и наша психика, и наша сексуальность. Об этом танго, вернее об этой коллективной работе современного человечества, направленной к созданию электрического хоровода мирового города, я и хочу говорить. *(Bonč-Tomaševskij 1914, 27)*[4]

Der Tango wird somit nicht nur als eine individuelle Ausdrucksform verstanden, sondern als ein die ganze Gesellschaft umfassendes Bewegungskonzept definiert: In der Metapher des elektrischen Kreistanzes vereint sich die neue Menschheit. Es ist wohl nicht zufällig, dass er auf seine ausgesprochene Intention «ja i choču govorit'» (möchte ich sprechen) ein Notendiagramm einfügt und gleichsam den Rhythmus des Tangos über die gesprochenen Worte stellt.

Der Tango hält im Gegensatz zu anderen Tänzen eine besondere Form der Ekstase bereit. Bonč-Tomaševskij beschreibt sie als eine auf energetischer Aufladung gegründete:

> Танцор танго напоминает собою туго натянутую тетиву, мечущую стрелы нового экстаза, первое и главное значение которого состоит в

sind anders als unsere glücklichen und sorglosen Vorfahren, die sich einst friedlich auf den einladenden Wiesen des alten Hellas niederließen. […] Wir sind anders, wir sind grundsätzlich unfähig, unser Leben und unseren Tanz zu hellenisieren. (Übers. d. V.)

3 Zur Gegenüberstellung von ‹natürlichem› und ‹kulturellem› Körper vgl. König 1989, 117.

4 Der Tango, den uns das 20. Jahrhundert bescherte, dieser Tango, in dem sich so vieles vorzüglich widerspiegelt – auch unsere Psyche und unsere Sexualität. Über diesen Tango oder vielmehr über dieses kollektive Werk der gegenwärtigen Menschheit, das beabsichtigt, einen elektrischen Reigentanz der Weltstadt zu schaffen, möchte ich sprechen. (Übers. d. V.)

> том, что этот экстаз есть экстаз бурнопламенного льда, […]. Танцор танго символизирует нам подземные раскаты, содрогающие поверхность обширной равнины нашей будничной жизни […]. Но все обаяние танго и состоит именно в том, что никогда не прорвется эта кора, никогда психическая острота переживаемого момента не выльется в разгульном жесте или непристойном движении. И в этом – несомненное и главное откровение нового танца, ставящего его в одну плоскость с современной психологией, в этом несомненное преображение нашей действительности, в этом – сказка XX века. *(Ebd., 27f.)*[5]

Der Tango wird für den Autor zum Sinnbild der Zeit, er ist der ideale körperliche Ausdruck für unterdrückte Energien, mit denen insbesondere sexuelle gemeint sind:

> Да, танго сексуален. Сквозь покров едва ли уловимых движений в нем неизменно скользит электрический ток чувства. Разъединенные танцоры неизменно символизируют стремление к друг другу.
> *(Ebd., 31)*[6]

Diese innere Anspannung wird auf die tänzerischen Bewegungen übertragen, die aber trotz der erotischen Allusion nicht etwa ausschweifend («razgul'nom žeste») oder anstößig («nepristojnom dviženii») erscheinen. Die Idee der unterdrückten sexuellen Kraft bindet er mit Verweis auf Sigmund Freud an die moderne Psychologie an:[7]

> Мы можем принять и утверждение доктора Фрейда, что – ‹неудовлетворенностъ желания – побудительный стимул фантазии›. *(Ebd., 33)*[8]

5 Der Tangotänzer gleicht einer straff gespannten Sehne, die Pfeile einer neuartigen Ekstase schießt, deren erste und wichtigste Aussage darin besteht, dass diese Ekstase eine Ekstase aus loderndem Eis ist. […] Der Tangotänzer symbolisiert das unterirdische Pochen, das die Oberfläche der weiten Ebene unseres Alltags erschüttert […]. Jedoch liegt der Reiz des Tangos genau in der Tatsache, dass diese Kruste niemals aufbrechen wird und die psychische Schärfe des erlebten Augenblicks durch keine ausschweifende Geste oder unanständige Bewegung zum Ausdruck kommt. Und dies ist die untrügliche und zentrale Offenbarung des neuen Tanzes, die ihn auf die gleiche Stufe mit der zeitgenössischen Psychologie stellt, dies ist die unverkennbare Transformation unserer Realität, dies ist das Wunder des 20. Jahrhunderts. (Übers. d.V.)

6 Ja, der Tango ist erotisch. Durch den Schleier kaum wahrnehmbarer Bewegungen gleitet beständig der elektrische Strom der Sinne. Die voneinander getrennten Tänzerinnen und Tänzer symbolisieren stets das Verlangen nach einander. (Übers. d.V.)

7 Zur Rolle der Psychoanalyse in Diskursen der russischen Intelligenz in den 1910er-Jahren und der Rezeption Freuds vgl. Ėtkind 1996.

8 Wir können Dr. Freuds Aussage bestätigen, dass ‹unbefriedigte Begehren Anreize zur Fantasie sind›. (Übers. d.V.)

Und im gleichen Absatz streicht er das künstlerische Potenzial der erotischen Kraft heraus, nämlich mittels eines Zitats des deutschen Kulturwissenschaftlers Eduard Fuchs:

> Понятия творческий и чувственный – равносильный. Эротика и чувственность лишь физическое выражение творческой силы. *(Ebd.)*[9]

Während die Gegner des Tangos den erotischen Charakter zum zentralen Kritikpunkt erheben, kehrt ihn der Autor zum Argument für die Ästhetik des Tangos um und zelebriert ihn als wichtiges Merkmal, das die Kunstfähigkeit des neuen Tanzes bezeugt (vgl. ebd. 31).

Die Bewegungsprinzipien des Tangos unterscheiden sich stark von anderen Modetänzen der Zeit, die wesentlich dynamischer konzipiert sind. Für den Tango hingegen galten (oder gelten noch immer) die typisch langsamen und reservierten Bewegungen sowie die kurzen und daher umso intensiver wahrgenommenen Berührungen der Tanzenden als besonders erotisch. Diese Idee nimmt auch der Theaterkritiker Aleksandr Kugel′ in seiner Replik auf die Herausgabe von *Kniga o tango* auf, die er unter dem Pseudonym Homo novus veröffentlichte:

> В танго нет лицемерия. Он определенно сексуален. В тоже время длителен именно потому, что интенсивность эротики зависит от ее длительности. … В танго танец сразу обнаруживает свою сущность. Длительный, как гавот или менуэт, он определяет сексуальное влечение или намерение с первых тактов. *(Kugel′ 1914, 468)*[10]

Es ist die Länge, oder das Andauern («dlitel′nost′»), das die erotische Aufladung bewirkt. Kugel′ beschreibt die Anspannung der Muskeln, die fast regungslosen Gesichter und die reduzierten, dabei jedoch streng ausgeführten Bewegungen der Tangotanzenden. Ein Bewegungsmuster, das stark an das Konzept der ‹ekstatischen Pause› (vgl. Kap. 8) erinnert. Die Aktualität des Tanzes begründet er im tragischen Charakter des Tangos, den er auch als einen neurasthenischen Tanz der Geschlechter bezeichnet.

> Танго серьезен, танго трагичен – вот чего не договаривает автор, и что я считаю самою любопытною характерною чертою этого танца.

9 Begriffe wie schöpferisch und sinnlich sind gleichbedeutend. Erotik und Sinnlichkeit sind bloß ein physischer Ausdruck der schöpferischen Kraft. (Übers. d. V.)

10 Es gibt keine Heuchelei im Tango. Er ist entschieden erotisch. Gleichzeitig ist er gerade deshalb langandauernd, weil die Intensität der Erotik von ihrer Dauer abhängt. … Im Tango offenbart der Tanz sofort sein Wesen. Langandauernd zwar wie die Gavotte oder das Menuett, bestimmt er jedoch von den ersten Takten an die sexuelle Anziehung oder Absicht. (Übers. d. V.)



87 Figuren des Tangos. Illustration zum Artikel von Aleksandr Kugel', 1914

> Танго нельзя танцевать ‹aus reiner Tanzlust›, по-немецкому выражению, от того, что на душе ‹играет музыка›, и ноги, сами по себе приходят в движении. Он заключает в себе опоэтизированную и в тоже время вполне осознанную грустную повесть сексуального влечения. […] Танго неврастеническая пляска пола. […] В танго нет улыбки. Она запрещена. Она нарушает весь характер этого танца.
>
> *(Ebd., 469)*[11]

Die Konzeptualisierung des Tangos als Ausdruck schmerzvoller Leidenschaft wird nicht nur in der Kritik und Theorie vorgenommen, auch die Tanzenden fördern diese Vorstellung. Die *tangistka* Ėl'za Krjuger etwa beschreibt den Tango als ein universales und klassenloses Faszinosum und betont dabei seine sinnlichen Bewegungen mit affizierender Wirkung (vgl. Z. 1913, 24).

Im Hinblick auf die historische Gleichzeitigkeit von Tangomode und Popularisierung der Melodramen erscheint Yuri Tsivians These von der Übertragung des Bewegungskonzepts des Tangos auf das Filmschauspiel besonders interessant: Im langsamen Rhythmus und in den verhaltenen

11 Der Tango ist ernst, der Tango ist tragisch – davon spricht der Autor nicht, dabei halte ich es für das charakteristischste Merkmal dieses Tanzes. Tango kann man nicht ‹aus reiner Tanzlust›, wie man auf Deutsch sagt, tanzen, nur weil im Herzen ‹die Musik tanzt› und die Beine von allein in Bewegung kommen. Er impliziert eine poetisierte und gleichzeitig ganz bewusst traurige Geschichte des sexuellen Begehrens. […] Der Tango ist ein neurasthenischer Tanz der Geschlechter. […] Im Tango gibt es kein Lächeln. Es ist verboten. Es verfälscht den Charakter dieses Tanzes. (Übers. d. V.)

Gesten des russischen Schauspielstils der frühen Kino-Ära erkennt der Filmhistoriker die Bewegungen der Tangotanzenden.[12] Ohne näher darauf einzugehen, stellt er das Konzept der ‹Körpererinnerung› zur Diskussion und verweist auf die Körper- und Bewegungsstudien von Sergej Volkonskij (vgl. Tsivian 1996b, 316–320). Dieser schreibt 1912 in seinem Buch *Čelovek na scene (Der Mensch auf der Bühne)*:

> Всякий пианист знает, что такое память пальцев, такая же есть память ног, такая же должна быт память тела. Как же достигнут той автоматичности, которая освобождает дух от наблюдения за телом?
>
> *(Volkonskij 1912, 152)*[13]

Die Fähigkeit des Körpers, bestimmte Bewegungen zu speichern und abzurufen, führt im Sinne Volkonksijs zur idealen, vom Verstand befreiten Körpererfahrung. Obschon diese Fähigkeit mit dem Tango direkt nicht viel gemeinsam hat, ist die damals vorherrschende Vorstellung einer langanhaltenden körperlichen Affizierung für die vorliegende Analyse bedeutsam: Der Tangotanz stimuliert den Körper nicht nur kurzzeitig, sondern hinterlässt dauerhaft Spuren, prägt sich regelrecht körperlich ein. Symptome dieses Phänomens beobachtete auch Franc-Nohain bei den Tangotanzenden:

> Les danseurs de tango, quand ils ont accompli leurs marches et contremarches, s'en vont bien aussi, mais c'est toujours avec la hantise du même ‹pas marché, plié, ou croisé›. […] c'est toute la vie du danseur de tango vouée dorénavant au tango, son corps et son esprit entièrement accaparés par le tango, par-delà même le jour où l'on ne dansera plus le tango. […] Le danseur de tango sera incapable […] d'assouplir son esprit et ses membres à une autre étude, à d'autres mouvements: je vous l'ai dit, la tangomanie apparaît avec tous les caractères essentiels d'une maladie douce, certes, mais incurable.
>
> *(Franc-Nohain 1913, 378)*

12 Er führt dies am Beispiel der Schauspielerin und Tänzerin Ėl'za Krjuger im Film Nemye svideteli (Stumme Zeugen, Evgenij Bauėr, 1914) aus. Vgl. dazu auch die Analyse des Films von Oksana Bulgakowa, die das Spiel der Hände, Beine und Füße genauestens analysiert und dabei auf kulturelle Vorbilder verweist, aber nicht auf den Tango selbst (vgl. Bulgakowa 2005, 66–68). Auch Bulgakowa bespricht in ihrer umfassenden Studie zur Geste im frühen russischen und sowjetischen Film das Konzept der körperlichen Einprägung. Ähnlich wie Tsivian fragt sie nach der Übertragung von Bewegungskonzepten, wobei sie den Austausch dezidiert breiter fasst – zwischen Film, Alltagsleben und den Künsten (vgl. ebd., 5–13).

13 Jeder Pianist weiß, was das Gedächtnis der Finger ist, und genau so gibt es ein Gedächtnis der Füße und eines des Körpers. Wie können wir die Art von Automatismus erreichen, die den Geist davon entbindet, den Körper überwachen zu müssen? (Übers. d. V.)

Eine solche Konzeptualisierung des Tangos rief auch Unbehagen hervor. Er wurde kurzerhand zum politischen Thema, in das sich auch die Kirche einmischte. Zwar waren die Regelungen, die ihn in der Öffentlichkeit verboten, in anderen Ländern weitaus strenger,[14] doch auch in Russland wurden gesetzliche Maßnahmen getroffen, um dem neuen Tanz Einhalt zu gebieten: Auf den Offiziersbällen, den sogenannten *bals blancs*, durfte der Tango nicht getanzt werden (vgl. Anon. 1913d).

Wie erwähnt fasste Kugel′ den Tango als «neurasthenischen Tanz der Geschlechter» auf. Doch während diese Einordnung bei ihm eine wertfreie Beobachtung darstellte, lasen sie die Gegner:innen als Warnsignal, als Zeichen einer ‹Volkskrankheit›. Die Überblendung verschiedener Phänomene der Tanzekstasen und ihrer erotisch-pathologischen Konzeptualisierung zeigte sich dann in einem Artikel, publiziert in *Kolokol*, der zentralen Zeitschrift der russisch-orthodoxen Kirche. Der Autor Skvorcov vergleicht den Tango in seiner ‹perversen› Ausrichtung mit den Tanzorgien der Chlysten. Die Zeitschrift *Teatr i iskusstvo* ließ dies nicht unbeantwortet, zitierte Skvorcov und kommentierte bissig:[15]

> ‹Колокол› обеспокоен …танго. Г. Скворцов с большой авторитетностью объясняет православным священникам, что в танго ‹бесстыдство пошло гораздо дальше обнимания. Сладострастные коленца, прыжки и ужимки в нем дразнят зверя низменной страсти самым жестоким и бессердечным образом. Танго – это одна из форм, так называемого, ‹сухого разврата›, который в моде не только в вертепах Парижа, но и в содом новейшего хлыстовства.› Провинциальные батюшки, не получившие столь блестящего образования, как г. Скворцов, вероятно, немало будут ломать голову над премудростью: – Что за штука – ‹сухой разврат›? *(Anon. 1914d, 56)*[16]

In der gebündelten Wahrnehmung von sektiererischen Tanzriten und dem Gesellschaftstanz äußert sich die Furcht vor dem körperlichen und gesellschaftlichen Verfall. Obwohl die beiden Tanzformen in ihrem Bewe-

14 Für Reaktionen in den offiziellen Kreisen Londons, Berlins, Moskaus und St. Petersburgs vgl. Cowles 1967, 167 f.

15 Vgl. auch Tsivian 1996b, 312.

16 Der ‹Kolokol› ist besorgt über … den Tango. Herr Skvorcov erklärt den orthodoxen Priestern mit großer Autorität, dass ‹die Schamlosigkeit im Tango weit über Umarmungen hinausgeht. Die wollüstigen Biegungen, Sprünge und Grimassen reizen grausam und herzlos das Biest der niederen Triebe. Tango – das ist eine der Formen der sogenannten ‹trockenen Unzucht›, die nicht nur in Spelunken von Paris, sondern auch im Sodom des neuesten Chlystentums in Mode ist.› Die Priester der Provinz, die nicht so vortrefflich ausgebildet sind wie Herr Skvorcov, werden sich über diese Weisheit wahrscheinlich lange den Kopf zerbrechen: Wie soll man das verstehen – ‹trockene Unzucht›? (Übers. d. V.)

gungsablauf unterschiedlicher nicht sein könnten, versprechen beide eine unmittelbare (sexuelle) körperliche Stimulation.

14.2 Tango im Film
Die Femme fatale in Ditja bol'šogo goroda

Eine Übertragung des Tangos in den Film geschieht in Ditja bol'šogo goroda (Ein Kind der Grossstadt, 1914) von Evgenij Bauėr. Das urbane Melodrama erzählt den abenteuerlichen Lebensweg Manečkas zur Halbweltdame der Großstadt, nun genannt Mėri (Mary). Doch ist es nicht allein die Tanzdarbietung am Schluss des Films, die den Tango als Mode-Phänomen zitiert. An dieser Stelle interessiert vor allem, wie mittels der Körper- und Bewegungskonzepte des Tangos die Hauptfigur konstruiert wird.[17]

Das Kind der Großstadt ist – wie der Alternativtitel des Films Devuška s ulicy (Eine junge Frau von der Strasse) erahnen lässt – ein armes Mädchen: Manečka (Nina Kozljaninova) wächst als Frühwaise in einem Kellerloch auf und hat später als einfache Näherin (Elena Smirnova, Schauspielerin und Tänzerin aus dem Moskauer Freien Theater) große Träume. Diese werden erfüllt, als sie den Aristokraten Viktor Kravcov (Michail Salarov) kennenlernt, der auf der Suche nach der idealen, unschuldigen und reinen Frau an seiner Seite ist. Angekommen in der feinen Gesellschaft ändert Manečka nicht nur ihren Habitus – neu kostümiert in Pelzen, mit Boa und üppigem Kopfschmuck beginnt sie zu trinken und zu rauchen –, auch ihren Namen wechselt sie zum mondän klingenden Mėri. Auf ihre doppelte Persönlichkeit hinweisend wird sie deshalb in der Besetzungsliste Manečka-Mėri genannt. Jenseits moralischer Prinzipien genießt sie als Kurtisane das ausschweifende urbane Leben, ruiniert ihren Mann und lässt ihn fallen. Der verzweifelte Viktor erschießt sich schließlich vor ihrer Haustür, während sie drinnen auf einer Party mit dem neuen Geliebten einen Tango tanzt.

Die Entwicklung zur Femme fatale

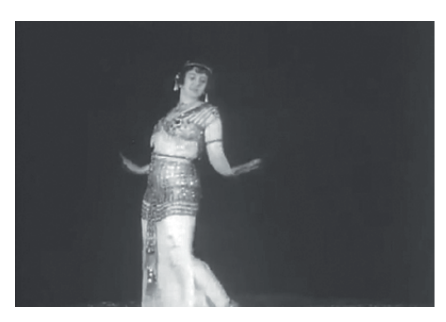
Die Tango-Szene markiert das Ende der Liebschaft zwischen den zwei Hauptfiguren und stellt zugleich den Höhepunkt der Entwicklung der weiblichen Heldin dar. Manečka-Mėri verkörpert als gefährliche Kurtisane nicht nur eine erotische weibliche Filmfigur, sondern vielmehr ein aktives Frauenbild ohne moralische und soziale Schranken, das über die

17 Für eine breitere Kontextualisierung von Ditja bol'šogo goroda im frühen russischen Kino vgl. Wanner 2020b.

Figur der Femme fatale in das frühe Stummfilmkino eingeführt wurde. Die Kurtisane, ein bereits beliebtes Motiv aus der Kunst, insbesondere der Malerei und Literatur des Fin de Siècle, eroberte in den 1910er-Jahren rasant die Leinwand des europäischen Kinos. Die neuen Stummfilmheroinen faszinierten nicht nur mit ihrem extravaganten Lebenswandel. Revolutionär war, wie sie gezielt ihre Sexualität für ihre Zwecke einsetzten und das konservative Frauen-Wunschbild des bürgerlichen Mannes ausnutzten, um von den Vorzügen der urbanen Gesellschaft zu profitieren. In diesem Sinne erscheint Manečka-Mėri weder als explizit negative noch positive Heldin. Ihr unverhohlener Egoismus erscheint ebenso verwerflich wie die Attitüde ihres Gegenspielers Viktor, dessen realitätsfernes Frauenbild bereits bei seinem ersten Auftritt herausgestellt wird, wenn er die Porträt-Fotografien möglicher Partnerinnen begutachtet. Schamma Schahadat streicht heraus, wie das frühe russische Kino das von der Literatur des 19. Jahrhunderts geprägte Narrativ des Melodramas aktualisiert und die weibliche Figur an die sozialen Bedingungen der modernen Großstadt anpasst. In diesem Sinne steht Manečka-Mėri auch für den Beginn einer neuen Art Heldin, die von sehr individuellen, vor allem erotischen und ökonomischen Begehren geleitet wird (vgl. Schahadat 2009, 139 f.).

Bereits in der Mitte des Filmes spielt ein Bühnentanz eine wichtige Rolle im Werdegang von Manečka-Mėri. Die erste Tanzeinlage wird bei einem Varietébesuch des Paares dargeboten: Ėmma Bauėr, die Frau des Regisseurs, die auch in Operetten spielte, führt auf der Bühne im Film einen orientalischen Bauchtanz vor (Abb. 88).[18] Die isolierte Inszenierung – zuerst erscheinen lediglich ondulierende Hände und Arme auf der dunklen Bildfläche und nur zögerlich zeigt sich der ganze Körper der Tänzerin – abstrahiert die Darstellung des Körpers und schafft eine besondere Ästhetik, die sich klar vom übrigen Film abgrenzt. Das Intermezzo ist aber nicht nur ein Kunstgriff, der den ästhetischen Genuss und die Faszination für die Vaudeville-Kultur bedient, es ist auch für die narrative Konstruktion der weiblichen Hauptfigur bedeutend: Durch die raffinierte Kamera-Einstellung und den tiefengestaffelten Raum erstreckt sich zwischen Manečka-Mėri im Vordergrund und der Tänzerin im Hintergrund eine diagonale Linie (Abb. 89), die eine gewisse Nähe oder gar Gleichsetzung der zwei weiblichen Figuren impliziert – dies in einem dramaturgisch entscheidenden Moment, als Manečka-Mėri, endlich Teil der elitären

18 Die Bewegung der Tänzerin und ihr Kostüm erinnerten die Kritiker an die international bekannte Tänzerin Maud Allan, die mit ihrer Interpretation *The Vision of Salome* ab 1905 durch Europa und Russland tourte und mit ihrer sinnlichen Darbietung der grausam-schönen Salome – das quasi biblisch-mythische Urbild der Femme fatale – für Furore sorgte, vgl. die Rezension in *Vestnik kinematografii* (Anon. 1914e, 38).




88–89 Manečka-Mėri bei einem Varietébesuch mit einer Darbietung eines orientalischen Tanzes: Ditja bol'šogo goroda (Evgenij Bauėr, 1914)

Gesellschaft, sich von Viktor zu distanzieren beginnt und zur eigennützigen Femme fatale wird.[19]

Die Unvereinbarkeit von Viktors Vorstellungen einer idealen Frau und den Ambitionen Manečka-Mėris wird in der auf den Varietébesuch folgenden Sequenz spektakulär inszeniert: Viktor sieht in einer als Überblendung realisierten Tagtraum-Vision die neue Liebschaft Manečka-Mėris voraus und macht sich mit einem Revolver bewaffnet zu ihr auf. Tatsächlich ertappt er sie in flagranti mit dem neuen Geliebten, doch schießt er weder auf sie noch auf seinen Rivalen, sondern auf sein Ebenbild im Spiegel. Die dramatische Sequenz bedient sich einer ausgeklügelten Mise en Scène: Bauėr, bekannt für seine komplexen Bildkompositionen (vgl. Kap. 4.2), inszeniert Manečka-Mėri in einem in die Tiefe gestaffelten, mit dekadenten Accessoires überladenen Raum, den er mit zwei präzise angeordneten Spiegeln erweitert. Diese reflektieren die Scheinwelt und die Selbstgefälligkeit Manečka-Mėris, die sich allein oder mit dem neuen Verehrer darin betrachtet; zugleich reflektieren sie (im direkten Sinn) aber auch die unvereinbaren Frauenbilder. Die Stummfilmheroine wird zur verzerrten Projektion des aristokratischen Mannes, der der urbanen Frau des beginnenden 20. Jahrhunderts mit ihrem neuartigen Bedürfnis nach Emanzipation und wachsendem sexuellen Selbstbewusstsein nicht gewachsen ist. Auch bewaffnet kann er sich der weiblichen Macht nicht entziehen: Der Revolver wird so zum Zeichen fehlender Manneskraft.[20]

19 Die Gleichsetzung der zwei weiblichen Figuren wird mehrmals in Analysen des Films erwähnt: vgl. u. a. Bulgakowa 2012; Morley 2017, 84–86.

20 Rachel Morley erkennt in dieser Szene einen Schlüsselmoment für die weitere Lektüre des Films. Die Unvereinbarkeit der Frauenbilder sei auch der Grund, weshalb das Publikum trotz der Kaltblütigkeit Manečka-Mėris für das männliche Opfer Viktor keine Empathie entwickelt, ist doch sein Scheitern an einem falschen Frauenbild selbstverschuldet. Vgl. Morley 2003, 51; dies. 2017, 99 f., 102.



90 Fragmentierte Sicht auf das Tangopaar: DITJA BOL'ŠOGO GORODA (Evgenij Bauėr, 1914)



91 Umschlagillustration des Notenhefts *Tango Košmary* (Efim Dorfman, 1920)

Tango-Szene

Der Ausgang der unheilvollen Liebesgeschichte wird im Rahmen einer Tangodarbietung realisiert, und zwar in klassischer Parallelmontage, die abwechselnd die zwei Protagonisten in ihren disparaten Welten zeigt: Manečka-Mėri und ihr neuer Geliebter tanzen bei einer fröhlichen Abendgesellschaft Tango, nachdem sie Viktor, ihren verzweifelten ehemaligen Geliebten, mit ein paar Rubeln weggewiesen hat. Ein schwerer Vorhang verdeckt zwei Drittel des Bildes, doch die Choreografie spielt mit der fragmentierten Sicht, indem sie dem Publikum nur flüchtige, voyeuristische Blicke auf die Tanzenden erlaubt: Kurz erscheint Manečka-Mėri im Bild, verschwindet jedoch sogleich wieder hinter dem Vorhang, als das Dienstmädchen versucht, Viktors Botschaft zu überbringen (Abb. 90). Diese voyeuristische Blicksituation kann dem Publikum die Position des fallen gelassenen Viktor suggerieren, dem kein Einlass in das Haus gewährt wird und dessen begierigen Blick sie ebenfalls nicht zulässt.[21] Eine ähnli-

21 Morley bespricht mehrmals in ihrer Studie, dass die visuelle Inszenierung der weiblichen Protagonistin als erotisches Objekt nicht Bauėrs Point-of-View, also der des Regisseurs, ausdrückt, sondern vielmehr dem männlichen Protagonisten zuzuschreiben ist (vgl. u. a. Morley 2017, 96 f.). Eine frühere Einstellung motiviert aber auch eine direkte, über die Diegese des Films hinausgehende Adressierung des Publikums. Die Abendgesellschaft bei Manečka-Mėri wird uns mittels einer Aufnahme durch einen Tüllvorhang präsentiert, der die Szene in einem diffusen Licht erscheinen lässt. Als die Gastgeberin auf den Stuhl steigt, um einen Toast auszusprechen, eilt das Dienstmädchen ins Bild, zieht den Vorhang auf und eröffnet uns gewissermaßen die Sicht auf

che Mise en Scène findet sich auf der Umschlagillustration des Notenhefts *Tango Košmary* (*Tango Albträume*, 1920) von E. Dorfman (Abb. 91), die verdeutlicht, wie beliebt das Narrativ des fatalen Tanzes war, aber auch aufzeigt, wie eine bestimmte Bildkomposition, die den voyeuristischen Blick des (ehemaligen) Geliebten inszeniert, in das visuelle Repertoire aufgenommen wurde.

Der filmische Spannungsbogen wird weiter aufgebaut: Die Einstellung wechselt zu Viktor, der draußen auf der Eingangstreppe (verzweifelt über die eben erfahrene Abweisung) den Revolver an seine Schläfe setzt (Abb. 92). In Erwartung des Todesschusses wird das Publikum in einem Zwischenschnitt hin zu Manečka-Mėri und ihrem Partner gezogen, die zusammen, aus verschiedenen Kamerawinkeln gefilmt, einen Tango tanzen (Abb. 93–94). Indem sie den narrativen Faden der antizipierten Selbsttötung Viktors jäh unterbricht, wirkt die Tanzeinlage höchst retardierend, erhält gleichzeitig aber die emotionale Intensität der vorangehenden Einstellung in der leidenschaftlichen Tangoperformance aufrecht. In einer frontalen Ansicht auf die Tanzenden, die ihre Vorführung in einer Quebrada schließen – eine Pose, bei der sich der Mann mit ausgestreckten Armen über die Frau beugt und sie fast küsst –, endet der Tango mit einer erotischen Pantomime, die Manečka-Mėri mit zurückgeworfenem Kopf in Ekstase darstellt. Diesem finalen Kuss wird der Leichnam Viktors, draußen auf der Treppe liegend, gegenmontiert (Abb. 95). Quasi stellvertretend für die eigentliche Selbstmordszene – das Publikum sieht den Schuss ja nicht – inszeniert der Film den Tötungsakt durch die tanzende Protagonistin.

Im Tango kulminiert gleichsam die gefährliche Potenz der Femme fatale, indem die weibliche Figur mit einer besonderen Eigenschaft ausgestattet wird: Manečka-Mėri wirkt auf ihre kaltblütige Art und Weise nicht nur bedrohlich, sie wird – das vermittelt jedenfalls der Film – zur Mörderin, ohne selbst Hand anzulegen. Dies beobachtet auch die Filmwissenschaftlerin Majja Turovskaja, die in ihrer Studie mordende Frauen und deren diversen Modi operandi im russisch-sowjetischen Stummfilm diskutiert.

> Он стреляется на пороге, а героиня, отправляясь в ресторан, буквально ‹переступает через труп›. Так она убивает, не прикоснувшись к оружию. Оружием оказывается само чувство ее бывшего возлюбленного. *(Turovskaja 1997, o. S.)*[22]

das Geschehen. Der ostentative Gestus signalisiert uns Zuschauenden den Beginn des Spektakels.

22 Er erschießt sich auf der Türschwelle, und die Heldin, auf dem Weg ins Restaurant, ‹steigt buchstäblich über die Leiche›. Sie tötet also, ohne eine Waffe zu berühren. Die Waffe sind die Gefühle ihres ehemaligen Geliebten. (Übers. d. V.)



92–95 Parallelmontage in DITJA BOL'ŠOGO GORODA (Evgenij Bauėr, 1914)

Die eigentliche Todesursache ist im Sinne Turovskajas beim männlichen Gegenpart zu suchen, der sich im Unterschied zur weiblichen Heldin seinen Gefühlen hingibt. Ich möchte diese These erweitern und als Mordwaffe den Körper der Frau ins Spiel bringen. Einerseits wird die Performance kulturell codiert, sie liest sich vor dem Hintergrund der Tangodebatten als Ausdruck erotischer Begierde, die etwa Aleksandr Kugel' im selben Jahr als quälend («tomitel'na») beschreibt und die einen fatalen Ausgang nehmen muss. Das soziokulturelle Narrativ des Tangos wird in den Film integriert und kann mit entsprechendem Vorwissen mitgelesen werden. Andererseits ist auch der Körper der *tangistka* semantisch determiniert, und im Schauspiel und in der filmischen Gestaltung kommt es – so die These – zu einer Potenzierung dieses Körperbildes. In Manečka-Mėri lodern ungeahnte Energien, die sich im Film mittels Parallelmontage gewaltreich auf den ehemaligen Geliebten entladen. Diese gewaltvolle Energie wird in der Performance selbst aufgebaut. Die schmerzvolle Leidenschaft realisiert sich in den Bewegungen, die ein besonderes qualitatives Zeitempfinden stimulieren: Die für den Tango typisch langsamen und reservierten Bewegungen sowie die kurzen Berührungen der Tanzenden erhöhen die Spannung. Die Bewegungen der Tangotänzerin konterkarieren das Drama, das sich weder für sie noch das Publikum sichtbar vor der Tür abspielt. Der Rhythmus des Tangos sowie die Montage sorgen für eine



96 Inszenierung der Tangofüße: Ditja bol'šogo goroda (Evgenij Bauėr, 1914)

spezifische Modellierung der Zeit: «Parallel editing successfully eroticizes time, injects it with desire, expectation, anticipation, and displaces the spectatorial time of viewing by contributing to the construction of a ‹lived›, imaginary temporality» (Doane 2002, 193). Mary Ann Doanes Konzeptualisierung der Parallelmontage als Erotisierung der Zeit tritt nun in Beziehung mit dem Rhythmus des Tangos, der mit den Worten von Kugel' durch seine Länge(n) erotisch wird («intensivnost' ėrotiki zavisit ot ee dlitel'nosti»). Die zeitliche Qualität, die Länge, realisiert sich auch in der Mimik der Tanzenden, deren Gesichtsausdruck – dem Standard des Tangos entsprechend – regungslos bleibt. Manečka-Mėri wirft jedoch flüchtige Seitenblicke in die Kamera und fixiert die Umstehenden in der Diegese sowie das Filmpublikum mit provozierend langen Blicken. Auf diese Weise hält sie dem voyeuristischen Blick der Zuschauenden ihren eigenen entgegen.

In der darauffolgenden Szene akzentuiert die filmische Gestaltung erneut ihren Körper als erotisch und bedrohlich zugleich. Als Manečka-Mėri und ihre Gäste den Toten erblicken, erscheint ihr Kommentar im Zwischentitel: «Govorjat, vstreča s pokojnikom prinosit sčast'e …» (Man sagt, es bringt Glück, wenn man auf einen Toten trifft). Diese Begegnung ereignet sich in der folgenden nahen Einstellung bildlich, als Manečka-Mėri über Viktors toten Körper schreitet und dabei kurz ihre Tango-Schuhe aufblitzen (Abb. 96). Die Großaufnahme wird in den Melodramen der 1910er-Jahre sowie auch in Ditja bol'šogo goroda eher selten eingesetzt und fällt umso mehr auf. Das Bild lässt aber mehrere Lektüremodi zu: Die Einstellung inszeniert Manečka-Mėris endgültige Bemächtigung, nachdem sie im Laufe des Films die geschlechtliche Rollenverteilung umgestürzt hat. Diese Umkehrung wird auf eine allgemeinere Ebene verlegt, wenn in der Großaufnahme das Gezeigte von der diegetischen Umgebung isoliert wird. Der weibliche ‹Tangofuß› steht dann auch symbolisch für die Unterwerfung des Mannes durch die Neue Frau in der Gesellschaft. Die Selbstermächtigung der Frau wird jedoch in der gleichen Einstellung auch unterlaufen, denn die fragmentierte Darstellung des Körpers schafft eine voyeuristische Blickkonstellation, die die Femme fatale zum Objekt der Schaulust und ihre Füße zum Fetisch macht.



97 Tangopaar als Satyrn. Karikatur aus der Zeitschrift *Teatr v karikaturach*, 1914

Zu erwähnen ist, dass die detailgenaue Ansicht der Schuhe aber auch dem Modephänomen des Tangos geschuldet ist: Dazu gehören entsprechende ‹Tango-Kleidung› und insbesondere die neuen Schuhe, die mit hochgeschnürten Bändern die Fesseln der *tangistka* betonen. Kaum waren die Schuhe in der Haute Couture angelangt, fanden auch Großaufnahmen der weiblichen Füße Verbreitung und öffentliche Akzeptanz. Von der Omnipräsenz weiblicher Fesseln zeugen auch die verschiedenen Bildserien in der satirischen Zeitschrift *Teatr v karikaturach*, die sie als Beiträge eines Fotowettbewerbs abdruckte. Gekürt wurde der schönste ‹Damenfuß›. In mehreren Ausgaben wurden die interessantesten Einsendungen publiziert, die die Füße in Spitzen- und Tangoschuhen oder gleich barfuß zeigten (vgl. die Ausgaben *Teatr v karikaturach* 1914, 4–15).

In zahlreichen Karikaturen derselben Zeitschrift ist aber auch eine ungewöhnliche Darstellung von ‹Tangofüßen› zu finden, die die Tangotanzenden als Mischwesen darstellen (Abb. 97). Abgesehen von den spitzen Ohren weisen Kopf und Oberkörper menschliche Züge auf, der Unterkörper hingegen ist der eines Huftieres. Angelehnt ist diese Darstellung an das überlieferte Bild eines Fauns oder Satyrs. Der Satyr, beliebtes Motiv der bil-





98–99 Aufforderung zum Tanz in Von morgens bis mitternachts (Karlheinz Martin, 1920)

denden Kunst, steht nicht nur für einen ausgeprägten Geschlechtstrieb (Satyromanie), er ist auch für seinen ekstatischen Tanz im dionysischen Taumel mit den Nymphen bekannt.[23] Das Tangopaar mit Satyr-Zügen liest sich somit als modern tanzende Verkörperung des mythologischen Wesens. Zugleich kann die Allusion auch auf ein gängiges Spottbild der neuen Tanzformen zurückgeführt werden, nämlich die Überzeichnung der Tänzerin als Pferd. Deren Körperhaltung, verstärkt durch die neuen Absatzschuhe, Fesseln und Waden akzentuierend, weckte bei den Zeitgenossen nicht selten die Assoziation einer mit Huftieren vergleichbaren Erscheinung.[24] Somit wird deutlich, wie sich die filmische Darstellung der Tangotänzerin und ihrer Füße in Großaufnahme auf ein ungemein breites und vielfältiges Bildrepertoire stützt.

Ein Blick in das Weimarer Kino zu Beginn der 1920er-Jahre zeigt eine interessante Modifikation des Motivs der tanzenden Füße. Im expressionistischen Film Von morgens bis mitternachts (Karlheinz Martin, D 1920), auf dem gleichnamigen Stück von Georg Kaiser basierend, landet die Hauptfigur, ein Kassierer, auf ihrem halluzinatorischen Streifzug durch die Stadt in einem Tanzlokal. Während im Saal die Menge einen grotesken Tanz hinlegt, fordert der Kassierer im Separee eine Frau zum Tanz auf.[25] Auf die Frage, wieso sie nicht annimmt, enthüllt die Frau unter ihrem Rock ein Holzbein (Abb. 98–99).

Die Inszenierung der Füße beziehungsweise der Prothese in Großaufnahme erzeugt ein ambivalentes Bild des weiblichen Körperteils. Während bei Manečka-Mėri die Enthüllung der Füße den voyeuristischen Blick bediente und zugleich die Überlegenheit der Femme fatale ausstellte, wird

23 Viel diskutiert war die Figur des Fauns vor allem auch dank des Skandal-Balletts *L'Après-midi d'un faune* (1912) der Ballets Russes.

24 Vgl. etwa die Anekdote des Satirikers P. G. (ders. 1914, 7).

25 Für eine ausführliche Analyse der Tänze in Von morgens bis mitternachts vgl. Whitney 2010, 245 f.

hier der voyeuristische Blick mit sozialem Missstand konfrontiert. Die Prothese steht pars pro toto für die körperliche Versehrtheit als Folge des Ersten Weltkriegs.

Zurück zum Finale von Ditja bol'šogo goroda. Evgenij Bauėr lässt den Moment der Grausamkeit nicht so stehen: Kaltblütig über den Toten steigend, fordert Manečka-Mėri ihre Gäste auf, sich in das Cabaret Maksim zu begeben. Damit überschreitet sie die fiktionale Grenze des Films und holt das zeitgenössische Publikum mitten in die Moskauer Vergnügungskultur. Das Maksim, das ein paar Monate vor Drehbeginn eröffnet hatte, etablierte sich rasant zur beliebten Bühne für die neuesten Tanz-Trends aus der ganzen Welt und wurde zu einem wichtigen Treffpunkt der Moskauer Kleinkunstszene. Hinzu kommt, dass Leonid Iost, der Manečka-Mėris neuen Geliebten spielt, tatsächlich auch im Maksim auftrat. Auf diese Weise beendet der Regisseur den Film mit einem selbstreflexiven filmischen Gestus und kommentiert die Tanzbegeisterung der Zeit mit einem Augenzwinkern.[26]

14.3 Tango im Film. Avantgardistische Anverwandlung in DRAMA V KABARE FUTURISTOV № 13

Ein anderer Zugriff auf das Gesellschaftsphänomen des Tangos zeigt sich im Film Drama v kabare futuristov № 13 (Drama im Futuristencabaret Nr. 13) von Vladimir Kas'janov aus dem Jahr 1913, dem ersten bislang bekannten filmischen Experiment der russischen Futuristen. Um den Film ranken sich zahlreiche Legenden, die – auch ohne stichhaltige Quellen – in die wissenschaftliche Literatur aufgenommen wurden (vgl. Jangirov 2011, 72). Dies erstaunt wenig, wurde doch der heute verschollene Film als spektakuläre Produktion angekündigt. Die Rede war von über 130 Teilnehmenden, der Beteiligung des Künstlerpaares Michail Larionov und Natal'ja Gončarova sowie von einem ‹futuristischen Tango›.[27] Während die erste Behauptung sich als eine – typisch für die Futuristen – angeberische, provokante Geste herausstellt, sind die beiden letzteren nachweisbar. Obwohl die Filmografie Vladimir Kas'janov als Regisseur angibt (vgl. Višnevskij 1945, 39), ist zu vermuten, dass er nur die technische Seite verantwortete, während Natal'ja Gončarova und Michail Larionov die künstlerische Leitung übernahmen.[28]

26 Mehr zur intermedialen Wechselwirkung von Cabaret und Kino in Ditja bol'šogo goroda vgl. Wanner 2020b.

27 Vgl. die Annonce in *Kine*-žurnal (1914, 2, 16).

28 Der genaue Filmstab ist sehr schwierig zu rekonstruieren. Mitwirkend waren wohl die Mitglieder und Nahestehenden der Futuristengruppe *oslinyj chvost*: neben Larionov und Gončarova auch David Burljuk, Vasilij Kamenskij, Vladimir Majakovskij, Vadim Šersenevič, Boris Lavrenev, Vsevolod Maksim (vgl. Tsivian 1996b, S. 324). Zu ergänzen

Trotz einer fehlenden Filmkopie sind aus den zeitgenössischen Berichten die Handlung und die Tanzinszenierung annähernd rekonstruierbar.[29] Ein Kritiker beschreibt im *Vestnik Kinematografii* den Inhalt folgendermaßen:

> Вечер в кабаре. Где-то на задворках каменный флигель. В полуподвале веселятся футуристы. Декламация, танцы. Танцуют футуристическое танго, за ним танец чечетка. Вдали разыгрывается драма. Жребий футу-танца смерти падает на футуристку, скрывшуюся под буквой М. Она танцует, и поэт вонзает ей кинжал в грудь. *(Anon. 1914c, 32)*[30]

Die Zuverlässigkeit der Inhaltsangabe ist schwer zu bestimmen. Das einzig erhaltene Standbild des Films (Abb. 100) zeigt jedoch, wie die tote *Futuristka M* von einem Mann über eine Schwelle getragen wird.[31] Die Kombination der Zahlen 19 auf der Tür und die Tafel mit der Zahl 13 darüber verweisen auf das Jahr der Produktion und den Zeitpunkt des diegetischen Geschehens um dreizehn Uhr (vgl. Ginzburg 2007, 281).

Im Folgenden möchte ich, wie Rašit Jangirov es vorschlägt, den Film nicht nur isoliert als eigenständigen Text untersuchen, sondern auch als eine Erweiterung der performativen und theatralen Aktionen, mit denen die Futuristen und insbesondere die von Larionov und Gončarova gegründete Gruppierung *oslinyj chvost* experimentierten. Dies ist insofern sinnvoll, da zum Zeitpunkt der Entstehung des Films das Bestreben, das Theater als Gesamtkunstwerk zu reformieren, eines der wichtigsten Anliegen der Futuristen darstellte.[32] Betrachtet man den Film als Teil eines größeren Projekts, so wird auch deutlich, wie die Futuristen den Tango, das (Film-)Medium und den Körper in einen besonderen Bezug stellten.

Als Ausgangspunkt ist die Körperbemalung zu nennen, eine künstlerische Praxis, die vor allem von Gončarova und später von Larionov ausgeübt wurde. Bei verschiedenen Gelegenheiten – in Ateliers, Zeitungs-

sind die Tänzerin und Poetin Nada Ėl'sner (Pseudonym v. Nadežda Nikolaeva) und Marija/Margarita Rtiščeva (vgl. Krusanov 1996, 281).

29 Meine Analyse beruht auf der rekonstruierten Inhaltsangabe von Semen Ginzburg (2007, 281) sowie auf Ergänzungen mittels neuen Quellenmaterials von Jangirov (2011), Tsivian (1996b) sowie mir selbst.

30 Ein Abend in einem Cabaret. Irgendwo im Hinterhof befindet sich ein Flügel aus Stein. Futuristen amüsieren sich im Keller. Es wird deklamiert und getanzt. Zuerst ein futuristischer Tango, danach ein Stepptanz. Abseits spielt sich ein Drama ab. Das Los des Totentanzes fällt der Futuristin zu, die sich hinter dem Buchstaben M verbirgt. Sie tanzt und der Dichter stößt ein Messer in ihre Brust. (Übers. d. V.)

31 Bei der Schauspielerin handelt es sich wohl Marija/Margarita Rtiščeva und nicht um El'za Krjuger oder Natali'ja Gončarova, wie oft angenommen wird.

32 In seinen 1913 publizierten prototheoretischen Texten behandelt etwa Vladimir Majakovskij den Film als eine Möglichkeit zur Reformierung des Theaters (vgl. Taylor/Christie 2005, 33–36).

redaktionen, auf Ausstellungen sowie flanierend auf der Straße – malten sich die Künstler gegenseitig sowie auch dem Publikum hieroglyphenähnliche Zeichen auf Gesicht und Körper (Abb. 101). Die Künstler:innen reflektierten hiermit den Zeichen- und Mediencharakter der Künste (insbesondere des Theaters) und des Lebens selbst. Eine solche Strategie wird bei Gončarova im dezidierten Einbezug des Körpers als Medium besonders deutlich, indem sie durch die Bemalung ihren Körper (oder den ihrer Modelle) auch zum lebenden, beweglichen Artefakt transformiert (vgl. Bowlt 1990, 45).

Programmatisch beginnt auch der Film DRAMA V KABARE FUTURISTOV № 13 mit einer Kunstaktion, bei der sich die Protagonisten in einem Cabaret gegenseitig abstrakte Zeichen auf Gesicht und Dekolleté malen. Die Szene zitiert eine dokumentarische Filmaufnahme: Der Wochenschau-Film FUTURISTY NA ĖKRANE (FUTURISTEN AUF DER LEINWAND, 1913) – ebenfalls produziert von Toporkov i Vinkler – zeigt Gončarova malend anlässlich einer Vernissage im Herbst 1913.

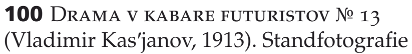
Doch handelt es sich nicht bloß um ein intertextuelles Spiel. Die Bemalung der Gesichter setzen die Futuristen – ohne dies direkt auszuformulieren – als Kontrapunkt zu den russischen Theater- und Schauspieltraditionen. Sie erklären sich im Dezember 1913 in der Zeitschrift *Argus* genauer:

> Татуировка не занимает нас. Татуируются раз и навсегда. Мы же раскрашиваемся на час, и измена переживаний зовет измену раскраски, как картина пожирает картину, как за окном автомобиля мелькают, внедряясь друг в друга витрины— наше лицо. Татуировка красива, но говорит о малом—лишь о племени да подвигах. Наша же раскраска — газетчик. Выражения лица не занимают нас. Что из того, что их привыкли понимать, слишком робких и некрасивых. Как взвизг трамвая, предостерегающий торопливых прохожих, как пьяные звуки великого танго — наше лицо. *(Larionov/Zdanevič 1913, 118)*[33]

Wie in anderen Texten der Futuristen figurieren auch in diesem Manifest der Tango oder der Straßenbahnlärm («vzvizg tramvaja, zvuki velikogo

33 Tätowierung interessiert uns nicht. Man tätowiert einmal und für immer. Wir aber bemalen uns für eine Stunde, und eine Veränderung der seelischen Verfassung ruft nach Veränderung der Bemalung, so wie ein Film-Bild das andere verschlingt, wenn hinter einer Autoscheibe die Schaufenster ineinanderfließend vorbeihuschen, so ist unser Gesicht. Tätowierung ist schön, aber sie sagt wenig aus, nur etwas über Herkunft und Heldentaten. Unsere Bemalung dagegen ist Berichterstatter. Die Gesichtsausdrücke interessieren uns nicht. Das liegt daran, dass man es gewohnt ist, sie zu verstehen, allzu ängstlich und unschön, wie sie sind. Unser Gesicht ist das Kreischen einer Trambahn, dem Vorübereilenden eine Warnung, unser Gesicht ist der trunkene, beschwipste Klang des großen Tangos. (Übers. d. V., beruhend auf Larionov/Zdanevic 1995, 68 f.; Tsivian 2008, 159)




100 Drama v kabare futuristov № 13 (Vladimir Kas′janov, 1913). Standfotografie



101 Natal′ja Gončarova mit Gesichtsbemalung

tango») als Embleme der urbanen Gesellschaft.[34] Indem sie nun den Ausdruck ihrer Gesichter mit jenen Emblemen gleichsetzen, verwandeln sich diese selbst zu Zeichenträgern der Großstadt. Im Hinblick auf das Theater oder den Film zeigt sich, dass damit auch die Vorstellung eines klassischen Mimik-Schauspielrepertoires verweigert respektive negiert wird. Vielmehr sollen sich die Gefühlsänderungen in den sich verändernden Zeichnungen auf dem Gesicht («izmena pereživanij zovet izmenu raskraski») abbilden, wodurch auch die einer Schnittfolge von (überblendeten) Filmbildern ähnelnden Gesichter filmische Qualität erhalten.

Der Film selbst weist auf den ersten Blick eine für Theater und Melodramen klassische Struktur in fünf Akten auf, die in subversiv affirmativer Manier in fünf Zwischentiteln angekündigt werden: «futu-večer», «futu-tanec»,«futu-smert′», «futu-pogrebenie», «futu-sud′» (Futu-Abend, Futu-Tanz, Futu-Tod, Futu-Beerdigung, Futu-Gericht) (vgl. Anon. 1914c, 32). Die Handlung wird holzschnittartig, ähnlich wie in der Tradition des *Balagan*, in derben Volksszenen dargestellt, wobei jegliche Motivation für das Geschehen und tiefenpsychologische Strukturen der Figuren fehlen. Mit solchen Strategien des Antiästhetizismus erfolgt ein Bruch mit den Realismusbestrebungen des Theaters.[35] Die Verfremdungsmomente kommen insbesondere in den Tänzen zum Tragen, erzeugt durch die

34 Zum Tango als Teil des künstlerischen Vokabulars der Avantgarde vgl. Sirotkina/Smith 2017, 127–132; Timenčik 2008, 617–632.

35 Zu Strategien der Verfremdung im futuristischen Theater vgl. Jestrovic 2002.

Bemalung der Körper sowie durch die teils grotesken und mechanischen Bewegungen der Tanzenden. Die im zweiten Akt vom Zwischentitel als «futuristischer Tango» angeführte Szene hat dann auch wenig mit den eigentlichen Tangoschritten gemeinsam:

> Одетая в разрезанный до пояса белый костюм, она танцует ‹футуристическое танго›, то становясь на колени, опуская голову до полу и вздымая руки кверху, то выпрямляясь и вскидывая ноги.
>
> *(Ginzburg 2007, 281 f.)*[36]

Den darauffolgenden futuristischen Stepptanz («futu-čečetka») führte Gončarova anscheinend unbeholfen und hektisch aus, mit schnellen trippelnden Schritten. Das Tanzfinale, der «futu-tanec smerti» (Futu-Totentanz), folgt dem Bewegungsmuster und Narrativ des Apachentanzes.[37] Doch der 1913 inzwischen konventionalisierte Tanz wird im Film verfremdet: Einem russischen Roulette ähnlich werden per Los zwei Personen ausgewählt, die sich tanzend duellieren müssen. Gleich zwei Dolche werden ausgehändigt, die sich jedoch beide als krumm herausstellen (ebd.). Neben der Schilderung der Tanzdarbietungen sind auch die Zeichen auf dem Gesicht der Tänzerin sowie die schwarz umrandeten Augen des männlichen Gegenparts bemerkenswert. Als Vorbild für eine solche Gestaltung des morbiden Tanzes könnten die Aufführungen von Mak (Pavel Ivanov) gedient haben. Der Karikaturist und Freund der Künstlergruppe trat zur selben Zeit als Tänzer auf und tanzte, eine Totenmaske und Skeletthandschuhe tragend, gemeinsam mit El′za Krjuger den «Tango smerti» («Totentango») (Abb. 102).

Im vierten Akt, «futu-pogrebenie» (Futu-Beerdigung), fahren die Protagonisten die Leiche der ermordeten Tänzerin zum Begräbnis in einen Park (vermutlich in den Petrovskij-Park im Norden Moskaus), bei dem ihr Tanzpartner und Mörder sie in den Schnee legt und küsst. Die Sequenz parodiert auf diese Weise die tragischen Enden der erotisch-makabren Tänze und greift zugleich das symbolistische Motiv der ‹reinen› Liebe zu einer Toten auf (vgl. Kap. 4). Eine solche mythopoetisch codierte Hingabe zu Gefühlen dulden die Futuristen im Film jedoch nicht: Der Tänzer wird im letzten Akt bei einer Gerichtsverhandlung von der Gruppe ausgeschlossen, worauf er sich vor der Tür umbringt. Die Teilnehmer verlassen das Haus und steigen über den Leichnam – ein ähnlicher

36 In einem weißen Kostüm, das bis zur Taille geschnitten ist, tanzt sie den ‹futuristischen Tango› – kniend mit dem Kopf auf dem Boden und erhobenen Armen, dann aufgerichtet und die Beine hochgeworfen. (Übers. d. V.)

37 Der Apachentanz inszeniert ein Duell zwischen Zuhälter und Prostituierter. Der Varietétanz, der in seiner ursprünglichen Form im Mord durch Dolchstoß an der Prostituierten kulminierte, wurde damals in allen möglichen Kombinationen mit anderen Tanzformen neu durchgespielt (vgl. auch Kapitel 15.1).



102 Pavel Ivanov und El'za Krjuger tanzen den Totentango

Schluss wie in Ditja bol'šogo goroda.[38]

Die verfremdete Inszenierung der Gesellschaftstänze dient nicht nur der Provokation und dem Schock – durchaus zentrale Bestandteile des ästhetischen Programms der Futuristen –, auch soll mit den klassischen Formen des Dramas gebrochen werden.[39] Von Interesse ist nicht mehr der Ausdruck des Gefühls oder die Darstellung einer Innenperspektive, im Gegenteil, ähnlich wie etwa in der Commedia dell'Arte fehlt den Figuren jeglicher psychologisch motivierte Charakter. Doch während die Commedia dell'Arte mit sozialen Typen operiert, werden die Figuren bei den Futuristen zu bloßen Zeichenträgern des urbanen Lebens beziehungsweise der Unterhaltungsindustrie. Die Tänze im Film ähneln daher einem grotesken Marionettenspiel, die Gesichter und Körper der Figuren werden zu Masken transformiert. Schließlich ist festzuhalten, dass der Film somit auch die Melodramen der Zeit und ihren auf Wirklichkeitsillusion ausgerichteten Inszenierungsstil der Tänze unterläuft.

Die Thematisierung des Tangos in Drama v kabare futuristov № 13 fand eine Fortsetzung. Die Poetin und Tänzerin Nada Ėl'sner, die den «futurističeskoe tango» im Film inszenierte, reiste im Februar 1914 nach Rostov am Don, wo sie einen Vortrag mit dem Titel «Tango-požiratel'» («Tangofresser») hielt. Sie prophezeite einen neuen Tanz, von dem in der Rostover Zeitung *Južnij telegraf* berichtet wurde:

> Обрушившись мимоходом на танго, назвав его порождением падшего пьяного матроса и больной проститутки, г-жа Эльснер заявила, что танцы будущего уйдут из власти ритма: их будут танцевать под звуки фабричных гудков, треск мотоциклеток, рев автомобильных сирен.
>
> *(Zit. Krusanov 1996,194 f.)*[40]

38 Ob Evgenij Bauėr den Film kannte, ist unbekannt.

39 Die *uslovnost'* (Bedingtheit), Schlüsselbegriff einer neuartigen Theatertheorie, deren bedeutender Vertreter Vsevolod Mejerhol'd ist, findet sich auch in der Arbeit der Futuristen als zentraler Ansatz.

40 Beiläufig sich über den Tango erzürnend, bezeichnete Frau Elsner den Tanz als Ausgeburt eines betrunkenen Seemanns und einer kranken Prostituierten. Sie sagte, dass die

Nachdem die Futuristen in ihrem filmischen Experiment den Tango als Maske und Emblem urbaner Kultur durchgespielt haben, findet Ėl′sner in ihm nichts mehr Revolutionäres. Während Bonč-Tomaševskij fast zeitgleich den Tango als Ausdruck des neuen elektrischen Zeitalters zelebriert, sucht Ėl′sner nach neuen Bewegungen und Rhythmen, die das Maschinenzeitalter körperlich ausdrücken sollen.

Tänze der Zukunft sich keinem Rhythmus unterordnen würden: Es werde zum Heulen der Fabriksirenen, dem Brummen von Motorrädern und dem Lärm von Autogehupe getanzt werden. (Übers. d. V.)

V
Tanzmanien 1915–1918

15 Danse macabre

Die Vorstellung der Tanzmanie als Symptom der Krise und als Medium deren Verbreitung findet ihre radikalste Form im Danse macabre. Der Totentanz, ursprünglich ein mittelalterliches Gestaltthema, erlebte in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts eine ‹kleine Renaissance›, die bis in die ersten Jahrzehnte des 20. Jahrhunderts vorhält (vgl. Kasten 1991, 43–53). Die dem dogmatischen Darstellungskanon entsprechenden Bilder, wie die bekannte Totentanzfolge von Hans Holbein d. J., waren zwar in Reproduktionen stets präsent, im späten 19. Jahrhundert wurde der Totentanz jedoch zum Anknüpfungspunkt neuer zeitaktueller und moralkritischer Formulierungen. Kunst, Literatur und Musik, aber auch der frühe Film entdeckten den Totentanz als ausdrucksstarke künstlerische Figur. So stellte in den ersten Trickfilmen auch die Animation des Skelettmanns, bekannt aus der Laterna-magica-Projektion und den späteren optischen Spielzeugen, ein beliebtes Motiv dar. Marionettenfilme wie Le Squelette joyeux (Louis Lumière, F 1898) verwiesen in makaber-vergnüglicher Weise auf die mittelalterliche Bildtradition und stellten zugleich die Technik des Films als Attraktion zur Schau (vgl. Echle 2009, 1; Köhler 2017, 93–95; Mannoni 2000, 38 f., 235).

Der kinematographische Totentanz ist nicht ausschließlich im figürlichen Sinne zu verstehen, wonach der personifizierte Tod als Filmfigur auftritt, sondern auch im figurativen Sinne.[1] Ein Beispiel dafür wäre das in Kapitel 4 besprochene Melodrama Umirajuščij lebed', das eine figurative Konfiguration des Totentanzes zur Schau stellt: Der Tod der Ballerina wird durch die Verbindung des tänzerischen Motivs des sterbenden Schwans sowie mittels traditioneller Insignien des Todes (Skelett, weiße Blumen) inszeniert. Doch auch Ditja bol'šogo goroda und Drama v kabare futuristov № 13 (vgl. Kap. 14) können aufgrund ihrer im Gesellschaftstanz dramaturgisch realisierten Todesmomente als aktuelle Interpretationen des Totentanzes gelesen werden. Dies gilt auch für die Filme des folgenden Kapitels, die über den Einsatz von narrativen und visuellen Mitteln verschiedene Formen eines Danse macabre zur Schau stellen.

Die Faszination für den Totentanz liegt in seinem morbid-sensationellen Sujet sowie in der Idee der Gemeinschaftserfahrung begründet: Alle Menschen, ungeachtet ihres Alters oder sozialer Schicht, werden mit dem Tod und somit der eigenen Vergänglichkeit konfrontiert. Doch das Inte-

1 Zu Figurenkonfigurationen des Todes im Film vgl. die Studie von Evelyn Echle (2009).

resse der Künstlerinnen und Künstler am makabren Tanzmotiv ist auch auf ein altes Darstellungsproblem zurückzuführen: die Visualisierung des Todesmoments.

> Diese Unschärfe des Todes, dass er unentrinnbarer Teil des eigenen Lebens ist und wir ihn doch nicht er-‹leben› können, diese Nichtdarstellbarkeit des eigenen Endes stellt in der Geschichte der bildenden Kunst eine außerordentlich starke Herausforderung an die ästhetische Vernunft dar.
>
> *(Wahlert 1993, 19)*

Damit verweist Christiane von Wahlert indirekt auf ein von Heidegger formuliertes Problem der Unwiederholbarkeit des Todes, das auch ein Problem der Repräsentation birgt. Der eigene Tod, aber auch der Tod von anderen entzieht sich der Repräsentierbarkeit: «Wir sind immer nur ‹dabei›, ohne den Übergang vom Körper zur Leiche als ontische Differenz zwischen Leben und Tod je erfahren zu können» (Koch 2016b, 279). Die Totentanzfigur kann dieses philosophische Dilemma nicht überwinden, sie hält aber eine ungewöhnliche Ästhetik bereit, die dem ephemeren Todesphänomen eine performative Körperlichkeit verleiht. Die visuelle Inszenierung des Todes über den Tanz als Medium der Performanz operiert nämlich auch mit der ungeheuren Spannung zwischen Stillstand und Bewegung. Der Tod, Symbol für die ewige Ruhe und das Erstarren jeglicher Bewegung, wird mit dem Tanz als Inbegriff der Mobilität und Lebensfreude in ein Bild gesetzt. Die Übertragung der Totentanzfigur in den Film lässt daher auch eine besondere mediale Konfigurierung dieser zwei Oppositionen vermuten. Obschon der Film vor dem gleichen Darstellungsproblem steht – er kann auf den Tod nur mittels Ellipsen, Metaphern oder Metonymien verweisen –, hat er die Möglichkeit, die Gegenüberstellung von Stillstand und Bewegung performativ zu realisieren. Der Film «kann die Unbeweglichkeit selber zeigen, weil er selbst Bewegung ist» (Koch 2016b, 271). Die bewegte Bildstruktur des Films eröffnet in Bezug auf die zeitliche Wahrnehmungsdimension des Todes eine neue Perspektive. Auf Grundlage der folgenden Filme soll die These untersucht werden, wie die Prozesshaftigkeit des Sterbens, die wohl radikalste körperliche Grenzerfahrung, zwischen den zwei Polen Stillstand und Bewegung filmisch ausgehandelt wird. Doch sind die semantischen Konfigurationen von ‹Stillstand und Bewegung gleich Tod und Leben› alles andere als beständig. Der Tod, der selbst zu tanzen beginnt, ist schließlich auch eine an die Lebenden adressierte verhöhnende Geste. Bedenkt man, dass der tanzende Körper im frühen Kino nur allzu oft als kinematographisches Sujet par excellence gefeiert wurde (vgl. Gunning 2003) und damit auch dem Film zu einem starken Konnex zum Leben verhalf, so fordert nun die Idee eines tanzenden Todes auch eine solche Konzipierung des Mediums Film heraus.

Die Ersatzdarstellung des Todes im Film lässt das Kinopublikum den Tod zwar nicht erfahren, aber zumindest anschauen; dabei wird die dadurch erzeugte Schaulust mittels des morbiden, oft auch erotischen Tanzes zusätzlich gesteigert. Doch diese kann durch die identitätsgefährdende Todeserkenntnis auch unterwandert werden, ermöglicht die Konfrontation der Zuschauenden mit dem Tod im Film auch die Reflexion des unvermeidlichen eigenen Todes. Damit stellt sich schließlich die Frage nach dem Totentanz als Ausdruck von Imaginationen und Ängsten, die an sozialpolitische Realitäten in der Epoche des frühen russischen Kinos gebunden sind. Gert Kaiser betont eine solche Dialektik von gesellschaftlicher Krise und Totentanzfigur. Der Danse macabre erscheint in künstlerischen Beiträgen dann, wenn in der Gesellschaft ein «unterschwelliges Krisengefühl» oder «verborgene Ängste und Befürchtungen» zu registrieren sind (Kaiser 1983, 9). Ohne verallgemeinernde Kurzschlüsse von Totentanzdarstellungen auf die Verfasstheit der Gesellschaft ziehen zu müssen, kann die historische Wandelbarkeit von künstlerischen Aushandlungen der Totentanzmotive im späten Zarenreich nachgezeichnet werden. Bei Aleksandr Blok tritt der Danse macabre als Teil einer Rhetorik und Poetik der Krise auf. Im Rückgriff auf den Totentanz und seine Motivik des Reigens gibt er einem Verszyklus den Titel *Pljaski smerti (Totentanz*, 1912–1914*)*. Damit artikuliert der Dichter die Ausweglosigkeit der menschlichen Existenz als einen teuflischen Kreislauf ohne Entrinnen (vgl. Rybakova 2004).

Ночь, улица, фонарь, аптека,
Бессмысленный и тусклый свет.
Живи еще хоть четверть века -
Всё будет так. Исхода нет.

Умрешь – начнешь опять сначала
И повторится всё, как встарь:
Ночь, ледяная рябь канала,
Аптека, улица, фонарь. *(Blok 1980, 175)*[2]

Der Totentanz, der im bildlichen Motiv des Reigens sowie in der medialen Aufbereitung als Bilderfolge, wie etwa bei Holbein, in zyklischer Form wiedergegeben ist, wird zu einer beliebten Bezeichnung von Gedichtreihen.[3] Zudem findet er sich in zahlreichen musikalischen Umsetzungen

2 Nacht, Straße, Laterne, Apotheke – | Gedankenloses trübes Licht. | Und wenn du ein Jahrhundert lebtest – | Davon kein Ende. Nichts ändert sich. || Stirbst du, fängst du von vorne an | Es wiederholt sich, wie vor Jahren: | Nachts, eisige Dünung des Kanals | Apotheke, Laterne, Straße. (Übers. Blok 1984, 47)

3 Vgl. u. a. den Zyklus *Danse macabre* (1902) von Konstantin Bal'mont.

wieder. Zentrale Werke des 19. Jahrhunderts, wie die Danse-macabre-Stücke Franz Liszts und Camille Saint-Saëns', sind auch im Russland des frühen 20. Jahrhunderts ein Thema – in den Konzertsälen wie auf der Tanzbühne. Der russische Theaterkritiker Vlas Doroševič schreibt von dem Eindruck des Solotanzes *Pljaska smerti* von Nataša Truchanova, 1913 in Moskau aufgeführt:

> Жутью веет от ее легких газовых одежд в ‹пляске смерти›, – как жутки одежды, в которые одевают покойника. И от печальной бледной ветви цветов, брошенной на этот газ, веет гробом и тлением. В ее танцах под жуткую музыку Сен-Санса, под аккомпанемент стука пляшущих скелетов, в этих странных танцах, странных позах, прыжках есть что то кошмарное. Как в рисунках Гойя. *(Doroševič 1913, 1)*[4]

In diesem Beispiel, das verschiedene Referenztexte einbezieht, wird ersichtlich, dass die Darbietung auf einer intermedialen Konstruktion beruht. Angeführt seien die Integration der Musik von Saint-Saëns, das Vanitas-Symbol der weißen Blume, das Kostüm aus Gaze sowie schließlich die Bewegungen selbst, die eine Rezeption des Totentanzes suggerieren.

Mit dem Ausbruch des Ersten Weltkriegs erfährt – so meine Beobachtung – die Figur des Totentanzes nun eine deutlichere Anbindung an Ereignisse oder Personen des zeitaktuellen Geschehens. Der Tango etwa wird neu als fataler Tanz mit dem Tod interpretiert. Die Zeichnung *Deutscher Tango* des holländischen Künstlers Louis Raemaekers (Abb. 103) von 1916 inszeniert eine junge Frau mit geflochtenem Haar und deutscher Kaiserkrone, die dem Tanz mit dem Tod keinen Einhalt mehr zu gebieten vermag. Auf die Idee des unaufhaltsamen Tanzes, der alle einfängt, verweist der Alternativtitel *Von Ost nach West und West nach Ost tanze ich mit dir.* Auch in Russland wurde mittels des Tangos der Krieg kommentiert. Die sonst dem Tango eher kritisch gegenüberstehenden Regierungspropagandisten gaben 1915 den Schlager *Krovavoe tango Wilgelma (Der blutige Tango Wilhelms)* in Auftrag (vgl. Starr 1983, 34).

Wenngleich, wie oben erwähnt, der Totentanz bereits vor 1914 ein bedeutendes künstlerisches Motiv darstellte, vermute ich eine Verdichtung der Verhandlung des Totentanz-Sujets in der künstlerischen Praxis sowie im Diskurs, die vor dem Hintergrund der gesellschaftspolitischen

4 Ein Schauder weht von ihren leichten Gazekleidern im ‹Totentanz›, – wie die schaurigen Gewänder, in die man einen Toten kleidet. Und von dem traurigen, blassen Blumenzweig, der auf diese Gaze geworfen wird, weht der Geruch von Grab und Verfall. In ihren Tänzen zur unheimlichen Musik von Saint-Saëns, begleitet vom Klappern tanzender Skelette, in diesen seltsamen Tänzen, seltsamen Posen, Sprüngen liegt etwas Albtraumhaftes. Wie in den Gemälden von Goya. (Übers. d. V.)



103 *Deutscher Tango* von Louis Raemaekers, 1916



104 Ankündigung der Kinosaison 1918–1919

Umbrüche in Russland erfolgt – dazu gehören neben dem Ersten Weltkrieg auch die Revolutionen von 1917 und der darauffolgende Bürgerkrieg.

In der Tat finden sich ab 1915 auch vermehrt piktorale Allegorien des Totentanzes im Kino, jedoch nur in Paratexten wie etwa Annoncen (Abb. 104). Die explizite Darstellung des Totentanzes im Film, das heißt eine dem bildkünstlerischen Darstellungskanon entsprechende Personifizierung des Todes (Skelett, Spielmann o. ä.), ist mir im frühen russischen Kino nicht bekannt. Dennoch soll die Figur des Danse macabre den Ausgangspunkt für die folgenden Fallstudien bilden. Denn der Film operiert auch ohne explizite Darstellung innerhalb eines heterogenen Referenzsystems des Totentanzes und setzt somit auch allegorisches Vorwissen bei den Rezipierenden voraus.

15.1 Der Tanz der Unterwelt
Apachentänze im Kino um 1914/15

Den Apachentanz, der in dieser Studie bereits mehrmals Thema war, gilt es im Folgenden auf seine Anknüpfungspunkte zum frühen russischen Film hin zu untersuchen.

Der Apachentanz war im frühen 20. Jahrhundert sowohl Varietétanz als auch soziale Erscheinung. Die Bezeichnung ‹Apache› etablierte sich um die Jahrhundertwende zuerst in Frankreich und beschrieb den Außenseiter der bürgerlichen Gesellschaft, den Zuhälter, Kriminellen oder Anarchisten. Ähnlich wie der Tango wurde auch der Apache als globales, das moderne urbane Leben beschreibendes Phänomen verstanden (vgl. Kap. 13.2), das seine eigenen soziokulturellen Merkmale produzierte, die von den Massenmedien popularisiert wurden. Dazu gehörte ein bestimmter Jargon, der sich auch im russischen Sprachgebrauch etablierte – so berichtete etwa die Moskauer Sensationszeitung *Moskovskaja Gazeta-Kopejka* 1911 von einer neuen Art Messer, das die Moskauer Apachen aufgrund der filigranen Form und der zweischneidigen Klinge *peryški* (Federchen) nannten (vgl. Anon. 1911a, 4).

Ausgehend von der Vorstellung der Apachen als einer Subkultur der industriellen Großstädte entwickelte sich der salonfähige Apachentanz, der sich aus verschiedenen tänzerischen und narrativen Komponenten zusammenfügte. Dem Tango etwa waren einzelne Bewegungsmuster wie die nachgezogenen Schritte (Shuffles) oder die Instrumentierung mit einem Bandoneon entlehnt. Doch während der (argentinische) Tango die tragisch-erotische Leidenschaft zwischen den Tanzpartnern ausdrücken

soll, thematisiert der Apachentanz deren Gewaltverhältnis. Mit pantomimischen, tänzerischen und schauspielerischen Elementen sowie durch die Einbindung von Requisiten (Messer, Blume oder Peitsche) wurde insbesondere in den frühen Formen des Tanzes die von Eifersucht geprägte Beziehung zwischen Zuhälter und Prostituierter erzählt.[5] Das heißt, der Apachentanz zeichnete sich – in Abgrenzung zu anderen modischen Tänzen der Zeit – in erster Linie durch sein Narrativ aus und nicht über festgelegte Schritte. Doch sei betont, dass die tänzerische ‹Genrekonvention› auch Grundlage für interessante Abweichungen und Modifizierungen darstellte. So kam es zur Umkehrung der Geschlechterverhältnisse: Die französisch-algerische Tänzerin Polaire tourte 1910 mit einer Darbietung, bei der die von einem Apachen-Einbrecher überfallene Frau, Zunge und Zahnfleisch leuchtend rot gefärbt, den männlichen Gegenspieler in einem Kampf tötet (vgl. Ochaim/Blank 1998, 106 f.).

Der neue skandalöse Tanz wurde schnell ins frühe Kino aufgenommen, sei es zunächst als Wochenschau-Attraktion in dokumentarischen Aufnahmen, die oft in reißerische Nachrichten aus der Verbrecherwelt eingebettet waren, oder später als tänzerische ‹Performance› in die Sujets der Melodramen integriert. Der Apache implizierte eine gewaltvolle, aber zugleich erotisch faszinierende Unterwelt und wurde so zum beliebten Sujet in Film und Tanz. Die tänzerische Sensation und die urbanen Melodramen wurden ungefähr zeitgleich in die russische Unterhaltungsindustrie eingeführt und deren Sujets und künstlerische Gestaltung beruhen zu einem großen Teil auf einer ähnlichen romantischen Stilisierung der Unterwelt. Dies äußert sich auch in der Rezeption des Kinos. Der Schriftsteller Leonid Andreev spricht 1912 vom Kinematographen als einem «ėstetičeskij chuligan» (ästhetischen Hooligan) oder «chudožestvennij apaš» (künstlerischen Apachen) und überblendet somit die beiden soziokulturellen Erscheinungen (vgl. Andreev 1996, 510 f.).

Diese Überschneidungen zwischen Apachentanz und Kino sind auch Ausgangspunkt der folgenden zwei Filmanalysen. Einerseits soll das bereits erwähnte ästhetische Potenzial des eigentlichen Varietétanzes für den Film genauer untersucht, anderseits aber auch (wie in der hier anschließenden Fallstudie) die Frage nach der Integration des erotisch-morbiden Tanzes in die kommunikativen Strukturen der Filmindustrie erörtert werden.

5 Als Muster dafür diente wohl der *Valse chaloupée*, ein Tanzstück von Max Dearly und Mistinguett, das 1909 im Moulin Rouge aufgeführt wurde (vgl. Ochaim/Blank 1998, 106).

15.2 Pola Negri. Apachentanz als Signatur des weiblichen Filmstars

Der Apachentanz soll das Publikum in den – nicht erhaltenen – Film Niewolnica zmysłów (Sklavin der Sinne) locken, der unter der Regie von Jan Pawłowski 1914 im Warschauer Produktionshaus Sfinks produziert wurde. Eine doppelseitige Anzeige in *Sine-fono* bewirbt das Filmdebüt von Pola Negri mit dem russischen Verleihtitel Raba strastej raba poroka (Sklavin der Leidenschaften, Sklavin des Lasters) und lenkt dabei die Aufmerksamkeit auf die Aufführung zweier Tänze: Rechts posiert Pola Negri in einem orientalischen Kostüm als Salome-Tänzerin, links sehen wir sie neben einem Mann mit erhobenen Arm und Messer, begleitet von der Bildlegende, die den Apachentanz von Pola Negri ankündigt (Abb. 105). Die Stilisierung der neuen Stars wird geschickt mit zwei erotisch-morbiden Tanzmotiven kombiniert, die im Fall des Apachen auch mit sexueller Gewalt in der Verbrecherwelt assoziiert wird. Pola Negri spielte die weibliche Hauptrolle, eine Bühnentänzerin ebenfalls mit Namen Pola, die für ihre Auftritte als Salome und in Apachen-Stücken berühmt ist. Auf diese Weise wurde die Filmfigur Pola eng mit der Person Pola Negri, die sich in Polen ab ca. 1913 als Schauspielerin und Tänzerin einen Namen machte, verflochten. Ein Verfahren, das sich auch außerhalb des Filmtexts als konstitutiv für die Schaffung eines vielschichtigen Starbilds erweisen sollte. Ziel der Fallstudie ist es, exemplarisch aufzuzeigen, wie die morbid-erotischen Tänze der Zeit sich zu Signaturen der weiblichen Filmstars entwickelten und über das mediale Kommunikationsnetz des neu aufkommenden Starsystems verbreitet wurden.

Obwohl es sich bei Niewolnica zmysłów nicht um eine im engeren Sinne russische Produktion handelt, wurde der Film kurzerhand als inländisches Produkt adaptiert.[6] Eine zentrale Rolle spielte Michail Bystrickij, der in St. Petersburg ansässige Geschäftspartner von Sfinks, der den ersten Spielfilm mit Pola Negri nach Russland importierte und ihr Image dem lokalen Publikum anpasste, indem er für den Film wie folgt warb (s. Abb. 106):

> Лучший русский боевик! Захватывающий сюжет! Небывалая постановка! С участием знаменитой Поли Негри русск. Асты Нильсен![7]

6 Warschau gehörte damals zu Kongresspolen, das unter der Herrschaft des russischen Zarenreichs stand. Aus den Quellen ist gar zu schließen, dass der Film am 7. Dezember 1914 in Moskau und St. Petersburg Premiere feierte – noch vor der polnischen Veröffentlichung (vgl. Višnevskij 1945, 46; Internetowa Baza Filmu Polskiego, o. S.).

7 Der größte russische Kassenschlager. Eine fesselnde Handlung! Eine beispiellose Inszenierung! Mit der berühmten Pola Negri in der Hauptrolle, die russische Asta Nielsen! (Übers. d. V.)



105 «Im Film führt Pola den Apachentanz auf»: Werbeannonce von Niewolnica zmysłów (Jan Pawłowski, PL 1914)



106 Pola Negri wird als russische Asta Nielsen angekündigt. Werbeannonce von Niewolnica zmysłów (Jan Pawłowski, PL 1914)

Diese große Werbekampagne, die die Schauspielerin als «russische Asta Nielsen» bezeichnete, war einer der Hauptgründe für die hartnäckige Legende in der russischen und sowjetischen Filmliteratur, der zufolge die Karriere von Pola Negri in Russland begann.[8] Das Referenzieren auf die dänische Schauspielerin ist auf den ersten Blick eine bekannte Werbestrategie, bei näherer Betrachtung zeigt sie jedoch eine interessante genealogische Linie auf, die für die Konstruktion von Pola Negris Starimage bedeutend ist.

1914 war Asta Nielsen in Russland in erster Linie für ihre Rolle als Apachentänzerin bekannt, sei es aus ihrem Debüt AFGRUNDEN (ABGRÜNDE) (Urban Gad, DK 1910) oder aus dem Film TOTENTANZ (Urban Gad, DE 1912) des Produktionshauses Deutsche Bioscop. Bezeichnenderweise unterhielt Michail Bystrickij auch zur Deutschen Bioscop Geschäftsbeziehungen und sicherte sich somit die Vertriebsrechte von TOTENTANZ für weite Teile des russischen Markts.[9] Nielsen spielt die verheiratete Varietésängerin und Gitarristin Bella, die auf der Bühne *Das Lied vom Totentanz* spielt – eine Komposition von Czerneck, ihrem Mentor und Verehrer. Hin- und hergerissen zwischen Begierde und Ehepflicht nimmt die Liaison mit ihm während einer Probe ein tödliches Ende. Zuerst durchtrennt sie mit dem Dolch eine Gitarrensaite, bevor sie in einem Kampf ihren Geliebten ersticht.

Die Erwähnung Asta Nielsens wurde zu einem Erfolgsgarant: Die spielerischen Attribute «pod astočku» (Astočka imitierend) oder «à la Asta Nil'sen» fanden für alle möglichen Formen ihrer Nachahmung Anwendung (vgl. Tsivian 1998a, 259; Bulgakowa 2010). Der Filmhistoriker Jay Leda beschreibt sie gar als meistimitierte Schauspielerin des zaristischen Russlands, deren Filme auf technischer sowie ‹moralischer› Ebene Maßstäbe setzten (vgl. Leyda 1983, 48). Im Sommer 1914 erwartete das russische Publikum mit Spannung die Ankunft der populären Darstellerin, die im September in St. Petersburg und Moskau gastieren sollte (vgl. Anon. 1914i; Leyda 1983, 48–52.). Nach dem Ausbruch des Ersten Weltkriegs Ende Juli war dies jedoch nicht mehr möglich. Praktisch über Nacht wurden alle Geschäftsbeziehungen zu Deutschland sowie zu den verbündeten (oder sogar neutralen) Ländern abgebrochen oder erschwert, was sich wiederum relativ bald im Verleih niederschlug, dem es schlichtweg an Filmen fehlte (vgl. Kovalova 2017). Doch für das russische Kino schien der

8 Vgl. Piispa 2013, 258. Zudem wird in Višnevskijs Filmografie sowie in zahlreichen weiteren Quellen der russische Filmemacher M. Martov als Regisseur genannt (vgl. Višnevskij 1945, 46).

9 Die russische Rezeption von Asta Nielsen und der Einfluss ihrer Filme auf das russische Verleihsystem bespricht Piispa (2013) ausführlich. Vgl. auch Bulgakowa 2010; Tsivian 1998a.

prekäre und defizitäre Zustand eine große Chance zu sein, indem es aus der Not eine Tugend machte – zumindest nach der gängigen Auffassung der wissenschaftlichen Literatur, die die rasch steigende russische Filmproduktion und das Auftauchen neuer russischer Filmstars Ende 1914 als eine Antwort auf den Mangel interpretiert. Dies erweist sich als Kurzschluss, den Anna Kovalova genauer untersuchte:

> It becomes obvious that with the advent of war, cinema production indeed experienced an unprecedented quantitative leap. In part, this happened because of the development of cinema running its course, but to a greater extent because of the events of World War I. An artificial push towards more rapid release of films inevitably led to unhealthy euphoria and, as a result, to a lowering of the average quality of output. *(Ebd., 97f.)*

Nachdem Bystrickijs wichtige Geschäftsbeziehungen zur Deutschen Bioscop in Berlin jäh beendet waren, sah er sich inmitten der Kriegswirren gezwungen, sich im instabilen Markt neu zu positionieren und weitere internationale Kontakte zu knüpfen. Er reagierte mit einer neuen Kommunikationsstrategie, die er den damals aktuellen Nationalisierungstendenzen im Kino anpasste. Ein Blick in die Filmfachpresse zeigt, wie das ‹einheimische› russische Kino von der Kritik verherrlicht wurde. Schauspielern und Schauspielerinnen kam in dieser Welle kultureller Praktiken der Russifizierung eine zentrale Rolle zu, boten sie doch als Übergangsfiguren zwischen der filmischen Diegese und dem Leben jenseits der Leinwand wichtige Identifikationsstrukturen. In den Fachzeitschriften ist etwa zu lesen:

> Теперь времена резко изменились. Бывшие заграничные кумиры уступили свое место русским артистам. […] Аста Нильсен, законтрактованная одной берлинской фирмой, в силу переживаемых событии, бойкотируется русской публикой. *(Argus 1915, 118)*[10]

Offensichtlich war das politische Embargo, nicht etwa der Wille der Öffentlichkeit, ursächlich für den Boykott des dänisch-deutschen Stars. In diesen Kontext ist auch der Artikel «Kino-akter» («Kino-Schauspieler») einzureihen, in welchem der Journalist die Stars zu Waffen im Kampf gegen den Feind Deutschland erklärt:

> Мы должны сознаться, что эта плеяда талантливых артистов служить лучшим залогом победы русской кинематографии в ее будущей борьбе

10 Jetzt haben sich die Zeiten geändert. Und ehemalige ausländische Helden sind russischen Künstlern gewichen. […] Das russische Publikum hat Asta Nielsen boykottiert, die bei einem Berliner Unternehmen unter Vertrag steht. (Übers. d. V.)

> с заграничной конкуренцией. Как и многие другие – это одна из тех наших побед, который германцы долго не забудут. *(Dubrovskij 1915, 72)*[11]

Pola Negris Starimage sollte also in einer höchst turbulenten Zeit etabliert werden, als sich die soziokulturellen Koordinaten auch innerhalb der Unterhaltungsindustrie stetig verschoben. Davon zeugt nicht zuletzt die ambivalente Inszenierung Negris als Femme fatale: Einerseits wurde ihr Bild den neuen Marktbedingungen und nationalen Tendenzen angepasst (‹russische› Asta Nielsen), andererseits referenzierte es noch auf das ‹alte› etablierte Modell des ausländischen Stars. Asta Nielsen stand für ein exotisches, dennoch bewährtes populäres Bild der Apachentänzerin ein, wovon sich die neue Sfinks-Produktion Anschluss an den kommerziellen Erfolg der Nielsen-Reihe der Deutschen Bioscop versprach.

Neben der Stilisierung von Pola Negri als Apachentänzerin findet sich ein weiterer zentraler ikonografischer Bezug: Salome, das biblisch-mythische Urbild der tanzenden Männermörderin wurde spätestens mit Oscar Wildes Interpretation zur Blaupause der Wahntänzerin und in ihrer Vereinigung von Liebes- und Todestrieb auch zur Symbolfigur der Dekadenz (vgl. Walsdorf 2011). Als beliebter Stoff der Fin-de-siècle-Ästhetik erreichte sie auch den Tanz und den Film. Der Kunsthistoriker Aleksej Sidorov beschrieb 1914 den Tanz als Symbol und Inbegriff der neuesten Trends aus Europa und stellte eine besondere Affinität zwischen Tanz und Film fest, die er anhand der Salome-Darstellung erläuterte:

> For the longest time dance has been considered an ephemeral and volatile art. In this respect I think that we might look to the cinema for proof that dance is, indeed, transient and immortal. […] Perhaps this is why the daughter of Herodias dances and re-dances her dance for eternity? Es tanzen in Ewigkeiten. Die Töchter der Salomé. *(zit. nach Misler 2011, 157)*

Eine weitere Standfotografie (Abb. 107), Teil des Werbematerials, zeigt Pola Negri in einer Nachstellung des Salome-Finales ausgestreckt auf dem Boden liegend, wie sie den abgetrennten Kopf von Jochanaan (Johannes dem Täufer) in der Silberschale hält, bereit, ihn zu küssen. In synchroner Perspektive betrachtet, bildet die Erscheinung Negris als exotische Tänzerin eine Referenz an ihren berühmten Auftritt in der Pantomime *Sumurum* (1913) am Warschauer Nationaltheater. Ebenso handelt es sich bei der liegenden Salome um ein viel verwendetes Bildklischee. So kann die

11 Wir müssen zugeben, dass diese Gruppe von talentierten Künstlern die beste Garantie für den Sieg des russischen Kinos in seinem zukünftigen Kampf mit der ausländischen Konkurrenz ist. Wie viele andere auch ist dies einer unserer Siege, den die Deutschen noch lange nicht vergessen werden. (Übers. d. V.)



107 Pola Negri als Salome-Tänzerin: Werbeannonce von Niewolnica zmysłów (Jan Pawłowski, PL 1914)

Standfotografie aus Niewolnica zmysłów als virtuelle Nachbildung der bekannten Interpretation der italienischen Schauspielerin Lyda Borelli identifiziert werden, wie sie 1911 von Mario Nunes Vais fotografiert und seitdem unzählige Male nachgeahmt wurde.[12]

Die Faszination für die erotisch-morbiden Tanzformen wie die des Apachen oder der Salome erreichte 1914 ihren Höhepunkt und schlug sich auch in den heterogenen Einschreibungen in den Aufbau des Starimages von Pola Negri nieder. Wie in der bereits erwähnten Abbildung 106 zu sehen ist, erfolgt eine mehrfache Überlagerung der Figuren der tanzenden Femme fatale mit den Schauspielerinnen Asta Nielsen und Pola Negri: Im Mittelpunkt steht die visuelle Darstellung der Figur Pola als Salome, zugleich wird das Bild vom Werbetext eingerahmt, der Figur *und* Schauspielerin als Apachentänzerin in der Tradition von Asta Nielsen stilisiert. Anhand dieses *Close Readings* von Pola Negris Filmdebüt lässt sich nachzeichnen, wie tänzerische Signaturen der Zeit die Etablierung des späteren Hollywoodstars prägten, zudem zeigt die Fallstudie, wie die Stars selbst Vorstellungen und Bilder des fatalen Tanzes durch ein breites mediales Kommunikationsnetz vermittelten.

12 Man sollte auch nicht die Tatsache ignorieren, dass 1914 Salome-Darstellungen in Filmen – auch in Russland – oft mit Misstrauen betrachtet wurden. Kritiker beklagten nicht selten die unoriginelle und abgedroschene Integration des Salome-Themas in die Filme. Mehr zu Salome-Stereotypen im frühen russischen Kino vgl. Morley 2017, 26–30.

15.3 Der Totentanz als Figur der Sozialkritik

Tänze wie der Apachentanz, der Tango oder auch die Interpretation der Salome sind Metaphern einer fatalen Erotik. Als Tanzdarbietung in die Filme integriert, übersteigen sie aber ihre sinnbildliche Funktion, sie werden zu ‹realisierten› Metaphern, indem die Figuren auch außerhalb der Intradiegese der tänzerischen Darbietung zu töten beginnen. Diese semantische und narrative Erweiterung des Totentanzes findet sich in zahlreichen Filmen wieder, in verschiedenen Variationen und in unterschiedlichen Milieus angesiedelt. Beispielsweise im Rückgriff auf das exotische Motiv des ‹Zigeunertanzes› in Cyganskie romansy (Die Zigeunerballaden, Petr Čardynin, 1914), ein Melodrama, in dem die Ehefrau aus Eifersucht das ‹Zigeunermädchen› während seines Auftritts erschießt. Oder in Argentinien angesiedelt im Finale von Poslednee tango (Der letzte Tango, Vjačeslav Viskovskij, 1918): Der eifersüchtige Džo (Osip Runič) erdolcht seine ehemalige Tanzpartnerin Klo (Vera Cholodnaja) in der tänzerischen Umarmung.[13]

Während diese Anverwandlungen jedoch stets in einer gewissen ‹exotischen Distanz› verortet sind (wie über die ‹Zigeunerballade› oder die Verlagerung nach Übersee), wird im folgenden Fallbeispiel das Motiv des Totentanzes in einen unmittelbaren sozialkritischen Gestus transformiert. Im Melodrama Žertva Tverskogo bul'vara (Das Opfer vom Tverskoj-Boulevard, 1915) von Aleksandr Garin wird der Totentanz thematisch mit dem Milieu der Moskauer Unterwelt, konkret der Prostitution, verkettet. Wie der Alternativtitel Istoria odnogo padenija (Die Geschichte eines Niedergangs) andeutet, steht im Zentrum das Schicksal einer Frau, die aus Not zur Prostituierten wird. Katja Zubova, die Hauptfigur, wird von Nina Gofman verkörpert, die durch die Hauptrolle der Serie Son'ka zolotaja ručka (Sonka, die goldene Hand)[14] im russischen Kino bekannt wurde. In Žertva Tverskogo bul'vara spielt Gofman eine fürsorgliche junge Frau, die sich, nachdem der ältere Bruder wegen Veruntreuung im Gefängnis landete und der Vater aus Gram gestorben ist, nun allein um ihren jüngeren Bruder kümmern muss. Trotz der neuen Arbeit als Näherin reicht das Geld nicht. Als die Hausherrin sie aufsucht und vergeblich die Miete einfordert, kommentiert diese, ersichtlich im Zwischentitel: «Čto

13 Die Filmstars Vera Cholodnaja und Osip Runič traten auch abseits der Leinwand in sogenannten Mimodramen gemeinsam auf der Bühne auf (vgl. Lopatin 2001, 134 f.).

14 Die Serie, eine Produktion von A. Drankov i Ko, wurde 1914–1915 unter der Regie von Vladimir Kas'janov, Jurij Jur'evskij und Aleksandr Čargonin gedreht. Als historisches Vorbild für die abenteuerlichen Geschichten diente der Lebenslauf der berüchtigten Diebin Sofija Bljuvštejn.



108 Prostitution auf dem Moskauer Tverskoj-Boulevard: Žertva Tverskogo bul'vara (Aleksandr Garin, 1915)

den'gi? Ty sama den'gi! Ty moloda i krasiva» (Wie Geld? Du bist selbst Geld! Du bist jung und schön). Verzweifelt nimmt Katja den impliziten Rat an: Auf Moskaus zentral gelegenem Tverskoj-Boulevard sucht sie den Einstieg in das Gewerbe der Prostitution. In dokumentarisch anmutenden Außenaufnahmen wird Katja von einer älteren Vermittlungsdame auf die Bank neben einen Mann gesetzt. Von der hinter ihr stehenden Kupplerin angetrieben, beginnt sie – anfangs noch hustend – zu rauchen und sich an den Nachbarn anzunähern (Abb. 108). Der versteht die Signale und führt sie, als ihr erster ‹Kunde›, in ein Hotelzimmer.

Indem der Film das Leben Katjas abwechselnd auf dem besagten Boulevard und in verschiedenen Räumlichkeiten mit den Freiern zeigt, erhält die Geschichte einen dokumentarischen Bezug zum urbanen Raum Moskaus – womit auch die russische Bezeichnung für eine Prostituierte *publičnaja ženščina* (öffentliche Frau) in die filmische Inszenierung integriert wird.[15] Die Dämonisierung der Straße manifestiert sich schließlich auch im Zwischentitel: «Tverskoj bul'var – molčalivyj, bezučastnyj,

15 Zur Rolle des städtischen Raums Moskaus in Filmen zum Thema Prostitution vgl. auch Smagina 2019.





109–110 Tanz mit der toten Schwester: Žertva Tverskogo bul'vara (Aleksandr Garin, 1915)

svidetel' padenija molodoj čistoj devuški» (Der Tverskoj-Boulevard ist stummer, teilnahmsloser Zeuge des Abstiegs der jungen unschuldigen Frau).

Katja führt ein Doppelleben als Ersatzmutter und Dirne, bis der jüngere Bruder sie eines Tages beim Anschaffen auf dem Boulevard entdeckt. Verzweifelt und beschämt sucht sie Trost und Ablenkung in einer Spelunke, in der sie angeheitert und ausgelassen mit einer neuen männlichen Bekanntschaft tanzt. Da taucht überraschenderweise der ältere Bruder, frisch aus dem Gefängnis entlassen, im Lokal auf. Er stürzt sich auf Katja und wird von ihrem Tanzpartner zurückgehalten. Ein Streit bricht aus, Katja wirft sich dazwischen und wird vom Messer erfasst. Die Dramatik wird durch die Ankündigung einer Polizeirazzia gesteigert. Um keinen Verdacht zu erregen, beginnt die Musik wieder zu spielen und die Gäste setzen erneut in den Tanz ein, auch der Bruder mit der toten Katja im Arm (Abb. 109–110).

Obschon der Film die Themen Tanz, Prostitution und Alkohol in eine fatale Verbindung setzt und höchst dramatisch inszeniert, wäre es ein Kurzschluss, die Tanzszene auf ihren Sensationseffekt zu reduzieren. Das tänzerische Schlussbild des Films und sein kritisches Potenzial sind vor dem Hintergrund anders codierter Tanzdarstellungen von Prostituierten zu lesen. Dazu gehört die damals populäre Darstellung der Prostituierten als dämonisches menschen- respektive männervernichtendes Frauenwesen, das in der Interpretation des Todestanzmotivs als verhüllte Übertragung der Syphilis mit der Epidemie von Geschlechtskrankheiten gekoppelt wird (vgl. Kasten 1991, 100–102). Eine solche Stilisierung wird hingegen in Žertva Tverskogo bul'vara unterlaufen. Im filmischen Totentanz erscheint der weibliche Körper als Aushandlungsort gesellschaftlicher Missstände und der Stigmatisierung von Prostituierten. Während im traditionellen Narrativ die Figur des Todes nach dem lebendigen Körper verlangt und dies im Tanz, Ausdruck höchster Vitalität, wiederfindet, wird im Schlussbild von Žertva Tverskogo bul'vara die männliche Figur gezwungen, mit dem weiblichen Leichnam zu tanzen. Eine solche Verfremdung der bekannten Totentanzfigur verdeutlicht die Verdinglichung des weiblichen Körpers zur Ware und entlarvt zugleich die heuchlerische bürgerliche Moral. Dieser Anspruch wird im letzten Zwischentitel «Takova skorbnaja povest' žertvy Tverskogo bul'vara» (Das ist die leidvolle Geschichte des Opfers des Tverskoj-Boulevards) deutlich. Der mehrmalige konkrete Verweis auf den städtischen Raum Moskaus – in den Zwischentiteln sowie im Filmtitel selbst – und die auffällig hohe Zahl von dokumentarischen Außenaufnahmen zeugen vom Bestreben, das Drama in der Gesellschaft zu verorten. Dies ist nicht selbstverständlich, bedenkt man, dass andere Filme zum Thema Prostitution die Geschichte von realhistorischen Bezügen befreien. Während etwa Ubogaja i naradnaja (Die Elende und die Prachtvolle, Petr Čardynin, 1915) oder Poėt i padšaja duša (Der Poet und die gefallene Seele, Boris Čajkovskij, 1918) Handlung und Figuren in eine relativ anonym gestaltete bourgeoise Gesellschaft setzen und im Fall von Poėt i padšaja duša die Prostituierte in symbolistischer Manier als Kunstfigur verklären, verweist Žertva Tverskogo bul'vara nachdrücklich auf eine eindeutige sozialpolitische Realität.

Aus diachroner Perspektive lässt sich die Tanzszene aus Žertva Tverskogo bul'vara auch als Modifizierung des Finales von La Tournée des grands ducs (Yves Mirande, F 1910) lesen. Die Pathé-Produktion parodiert die Ausflüge der noblen Gesellschaft in Elendsquartiere, eine damals populäre Praxis, die mit dem heutigen Katastrophentourismus vergleichbar ist. Der Kurzfilm zeigt, wie eine vom Luxus gelang-

weilte Abendgesellschaft in eine Spelunke geführt wird, in der eine Frau (gespielt von Polaire und ähnlich schwarz gekleidet wie Asta Nielsen in Afgrunden) in überzeichneter Manier trinkt, raucht und einen aggressiven Tanz vorführt, der dem Narrativ des Apachentanzes folgt. Zum Entsetzen der voyeuristischen gutbürgerlichen ‹Touristen› endet der Tanz in einer tödlichen Schlägerei. Die Komik der Geschichte: Alles ist inszeniert. Kaum haben die noblen Gäste Hals über Kopf das Lokal verlassen, beginnen die ‹authentischen› Gäste zu lachen, ziehen ihre Verkleidung aus und lassen sich vom Wirt ausbezahlen. So unterschiedlich die Filme und ihre Anliegen sind, in Žertva Tverskogo bul'vara wie in La Tournée des grands ducs ist der erotisch-morbide Tanz eine bloße Inszenierung, eine Maskerade zur Entlarvung der gesellschaftlichen Doppelmoral.

15.4 Danse macabre in den Filmen von Jakov Protazanov und Ivan Mozžuchin

Als Czerneck in Totentanz (1912) seine eigene Komposition *Das Lied vom Totentanz* hört und Bella (Asta Nielsen) dazu tanzen sieht, übermannt ihn die Begierde und er fällt über sie her. Zwar ist schwierig in Erfahrung zu bringen, wie der Film in den verschiedenen Aufführungsstätten (vom Kinopalast in Berlin bis zu den kleineren Lokalkinos) musikalisch begleitet wurde, dennoch ist festzuhalten, dass die Musik eine zentrale Rolle spielte, indem das erdachte Musikstück eine – vom Publikum zu imaginierende – wirkungsmächtige Kraft in der Filmdiegese entfaltet. Noch prägnanter ist die musikalische Dimension des Totentanzes in zwei Filmen von Jakov Protazanov. In Danse macabre (1916) sowie Satana likujuščij (Der triumphierende Satan, 1917) treiben Todeshymnen die Hauptfigur (jeweils von Ivan Mozžuchin gespielt) in den Wahnsinn.

Beide Filme entstanden in Protazanovs Schaffensphase bei der Firma I. Ermol'ev. Nachdem Timan i Rejngardt aufgrund der Deportation des deutschstämmigen Inhabers Paul Timan Bankrott anmeldete, wechselte Protazanov Mitte 1915 zu Iosif Ermol'evs neu gegründetem Produktionshaus, in dem er bis zum Umzug der Firma nach Jalta im Jahr 1918 über dreißig Filme verantwortete. Bemerkenswert sind vor allem das Schauspielensemble und der Filmstab, die sich dort um Protazanov herum formten. Dazu gehören neben Ivan Mozžuchin und seiner Ehefrau Natal'ja Lisenko auch Tamara Duvan, Vladimir Gajdarov, Ol'ga Gzovskaja, Vera Orlova und Aleksandr Čabrov, die Kameramänner Fedot Burgasov und Evgenij Slavinksij sowie die Autor:innen Ol'ga Blaževič

und Aleksandr Volkov. Trotz der in Bezug auf Stilistik und Genre höchst unterschiedlichen Filme entwickelte der Regisseur unter anderem dank der kontinuierlichen Zusammenarbeit eine Autorenhandschrift, die auch in den folgenden Fallbeispielen wichtig für die Lektüre des Totentanzes sind.

DANSE MACABRE (1916)

Die Totentanzmusik von Saint-Saëns ist für Protazanovs Melodrama DANSE MACABRE titelgebend und beeindruckte offensichtlich auch die Kritiker.

> Под звуки ‹Пляски мертвецов› Сен-Санса, композитор сходит с ума, погубив еще одну молодую жизнь. В этой кинопьесе полной жутких, порой кошмарных образов ярко развернулся талант Мозжухина. Подобные роли, где приходится изображать градацию безумия, особенно удаются артисту […]. Необыкновенно удачный грим, тяжелый стальной взгляд, постепенное нарастание навязчивой идеи, слепая ревность, подозрительность, любовь к жене, смешанная с ненавистью к ‹той›, последней – из таких штрихов Мозжухин создает образ большой силы и выразительности. […] Прекрасно показаны сцены дирижирования Пляской мертвецов. Картина в соединении с музыкальной иллюстрацией производит большое впечатлении.
>
> *(Anon. 1917a, 13)*[16]

Der Film ist nicht erhalten, doch aufgrund der Rezensionen können die Handlung und die narrative Integration des Musikstücks rekonstruiert werden: Vera (Tamara Duvan) lernt den Dirigenten Galič kennen und fällt wie hypnotisiert in seinen Bann («kak by zagipnotizirovannaja, besprekoslovno, bezropotno podčinaetsja ego vliyaniju»; Anon. 1917b, 99)[17]. Oft spielt er ihr sein Lieblingsstück *Danse macabre* vor, was in Vera ein unangenehmes Gefühl auslöst, und so verspricht er, damit aufzuhören. Er warnt sie jedoch, sollte sie ihn betrügen, würde er das Lied wiederaufnehmen.

16 Zu den Klängen von Saint-Saëns' ‹Danse macabre› verliert der Komponist den Verstand und zerstört ein weiteres junges Leben. In diesem Filmspiel voller schrecklicher, manchmal albtraumhafter Gestalten hat sich Mozžuchins Talent voll entfaltet. Derartige Rollen, die eine abgestufte Darstellung des Wahnsinns verlangen, gelingen dem Künstler ausgesprochen gut […]. Eine besonders treffende Maske, ein schwerer eisiger Blick, die allmähliche Entwicklung der Besessenheit, blinde Eifersucht, Misstrauen, Liebe zu seiner Frau, gemischt mit Hass auf diesselbe – aus solchen Strichen skizziert Mozžuchin ein Bild von großer Stärke und Ausdruckskraft. […] Großartig dargestellt sind die Szenen, in denen der Totentanz dirigiert wird. Das Bild in Kombination mit der musikalischen Begleitung macht einen großen Eindruck. (Übers. d. V.)

17 Wie hypnotisiert, widerspruchslos, demütig seinem Einfluss unterworfen. (Übers. d. V.)

Nach und nach entdeckt er in Vera eine verblüffende Ähnlichkeit mit seiner verstorbenen Ehefrau, die er, wie man in Rückblenden erfährt, aus Eifersucht erdrosselt hat:[18] Bei einem Gastspiel übermannt ihn dasselbe Gefühl erneut, als er im Foyer Vera mit ihrem ehemaligen Verlobten entdeckt. Wieder sieht er in ihr seine ehemalige untreue Ehefrau und erwürgt sie. Nach dem Mord steigt Galič in der Schlussszene des Films auf die Bühne:

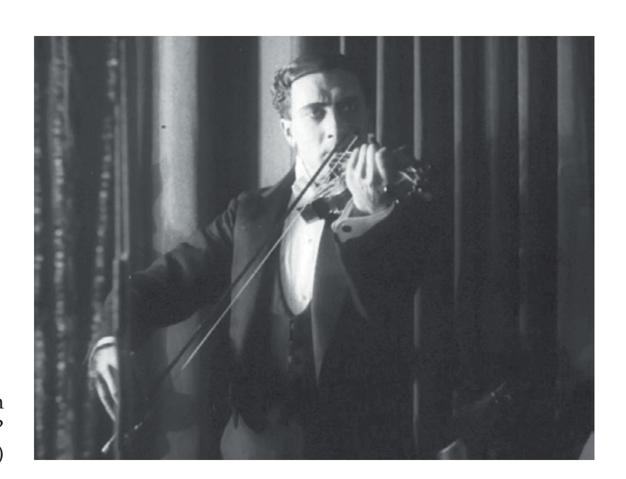
> К всеобщему удивлению он назначает первым номером ‹Пляску смерти›, которую ведет в каком-то особенном темпе. *(Anon. 1917b, 100)*[19]

Die bekannte Komposition erscheint im Film nicht als ein bloßes Zitat oder musikalische Illustration. Als Ausdruck einer dämonischen Besessenheit wird das Stück zu einer wirkungsmächtigen Figur. Vera spürt regelrecht die dunklen Kräfte, die von der Musik ausgehen.

Der eigentliche Tanz steht in Danse macabre nicht im Mittelpunkt, vielmehr geht es um die Inbesitznahme des Körpers von einem Totentanzlied, das im mittelalterlichen Darstellungskanon als musizierende, oft Geige spielende Todesgestalt inszeniert ist. Das Geigenspiel des Todes dient dabei nicht nur zur musikalischen Illustration des Sterbeprozesses, sondern wird vielmehr zur treibenden Kraft, die die noch lebende Person in den Tod überführt (vgl. Kasten 1991, 88 f.). Mit diesem allegoristischen Vorwissen kann auch der Dirigent Galič als eine weltliche Verkörperung des Todes gelesen werden. Einerseits unterliegt er dem Musikstück, das seine Wahnvorstellungen befeuert, andererseits dirigiert er es selbst, hat also die Kontrolle über das Totenlied. Mozžuchin als unheimlich musizierende Figur kannte das Publikum bereits aus dem Film Ty pomniš' li? (Erinnerst du dich?) aus dem Jahr 1914 von Petr Čardynin. Jaron ist ein bekannter Geiger, der die junge verheiratete Elena (Vera Karalli) mit seinem Spiel verführt. Sie verlässt Mann (Petr Čardynin) und Kind, doch auf dem Weg zu Jaron zeigt sie Reue und kehrt zu ihrer Familie zurück, kommt jedoch zu spät, ihr Mann hat sich umgebracht. Beachtlich ist, dass die eigentliche fatale Verführung allein über eine Naheinstellung des musizierenden Jaron geschieht (Abb. 111). Das expressive Augenspiel Mozžuchins ist in der Szene nicht so ausgeprägt wie in seinen späteren Filmen, aber auch hier ist die reduzierte Mimik auffällig. Die Ausdruckskraft wird mittels einer sorgfältigen Lichtdramaturgie erreicht, die die Gesichts-

18 Die Ähnlichkeit der lebenden Geliebten zur verstorbenen Ehefrau des Protagonisten bildet auch in Grezy (Evgenij Bauėr, 1915) ein zentrales Motiv, das am Ende ebenfalls zum Tod der Frau führt (vgl. Kap. 4.1.).

19 Zur Überraschung aller ernennt er als erste Nummer den ‹Totentanz›, den er in einem ungewöhnlichen Tempo dirigiert. (Übers. d. V.)



111 Ivan Mozžuchin in Ty pomniš' li? (Petr Čardynin, 1914)

züge akzentuiert und durch die auffällige filmische Helldunkelmalerei eine Atmosphäre des Unheimlichen schafft. Philip Cavendish untersuchte die Szene und besonders die Lichtsetzung des Kameramanns Boris Zavelev akribisch:

> Here the illumination from the side is more accentuated. A powerful arc has been used to emphasize the folds in the curtains and the tuxedo, and produces a clean division of the face into light and shade. In addition, highlights can be detected along the body of the violin itself, on the strings, along the hairs of the bow, and on the tuning pegs. […]. The composition is organized strongly along vertical lines, all the way to the beaded curtain hanging foreground-left, and just slightly out of focus. The soft chiaroscuro has narrowed the range of tonal values within the frame, but has presumably been deployed to emphasize something of the sinister attractiveness of Mozzhukhin in this particular role. *(Cavendish 2004, 236)*

Die unheimliche, verstörende Anziehungskraft wird zu einem zentralen Bestandteil von Mozžuchins Rollenfach und der hypnotische Blick zur Signatur des Schauspielers. So schreibt auch der Journalist I. Petrovskij 1916 in einem längeren Artikel über das Schauspiel von den charakteristischen Zügen Mozžuchins und bezeichnet seinen Blick als einen «stal'noj, gipnotizirujuščij» (stählernen, hypnotisierenden) (Petrovskij 1916, 3).

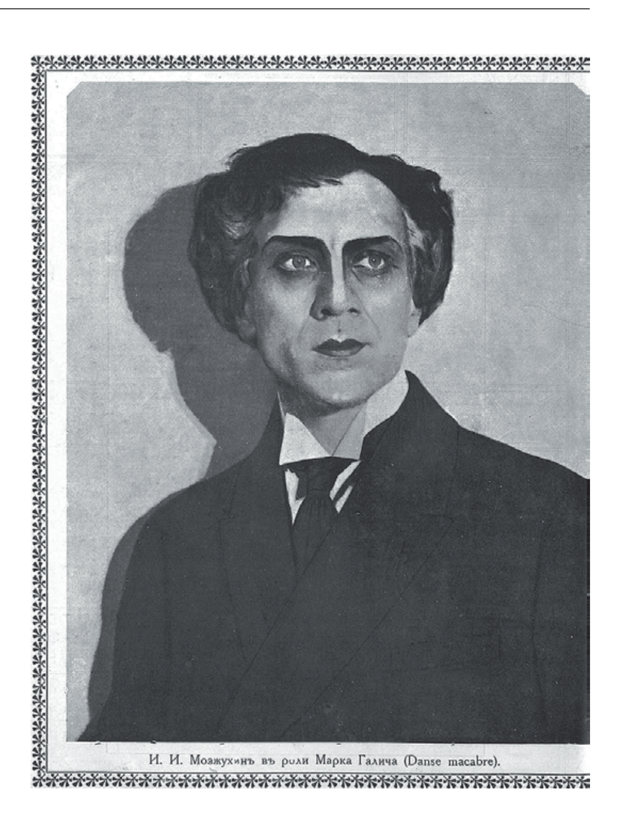
Das Attribut des hypnotisierenden Blicks ist jedoch nicht nur dem Schauspiel zu verdanken, sondern auch der künstlerischen Modellierung des Gesichts. Der Chiaroscuro-Effekt, den Cavendish beschreibt, wird in späteren Filmen wie in Pikovaja dama (Pique Dame) von Protazanov respektive seinen Kameramännern oft angewendet. In der Puschkin-Verfil-

mung von 1916 dominiert eine harte Low-key-Lichtführung, die nicht nur die geschminkten Gesichtszüge des Schauspielers hervorhebt, sondern auch einen auffälligen Schatten erzeugt, der in expressionistischer Manier auf die verborgene dunkle Seite der Hauptfigur Germann verweist. Der Kameramann Evgenij Slavinksij, der auch in DANSE MACABRE die Kamera führte, erinnert sich an die Szene folgendermaßen:

> При съемке фильма… мною были применены впервые кое-какие новшества, которые хотя сегодня кажутся малозначительными, но… […]. Тенью профиля Германна на стене подчеркнул хищность его характера. Все это было снято с большими трудностями, так как я работал профессиональным аппаратом ‹Патэ›, известным своим неточным фильмовым каналом. *(Slavinskaja 1979, 137 f.)*[20]

Auch wenn DANSE MACABRE nicht erhalten ist, kann die Gestaltung der Hauptfigur auf Grundlage des Werbematerials zumindest ansatzweise rekonstruiert werden. In filigraner Schrift wird der Film angekündigt, die Aufmerksamkeit jedoch gilt ganz dem seitenfüllenden Porträt Ivan Mozžuchins als Dirigent Galič (Abb. 112). Durch die harte Lichtsetzung wird ähnlich wie in PIKOVAJA DAMA das Gesicht des Schauspielers vom Umgebungsraum isoliert, sodass es zu einer Subjektivierung des Dargestellten kommt. Das harte Licht und die Schminke akzentuieren die markanten Züge mit den dunklen Augenhöhlen und durch die seitliche Lichtführung wird ein scharfer Schatten an die Wand geworfen. Auch wenn es sich um eine speziell für die Werbung arrangierte und nachbearbeitete Fotografie handelt, lässt sie auf ein ästhetisches Programm des Films schließen. Die Neigung des Dirigenten zum Dämonischen und seine Wahnvorstellungen, die zum Mord führen, finden ihre visuelle Entsprechung in der filmischen Helldunkelmalerei: Galič hat immer zwei Seiten in sich, kann sich in den Schatten zurückziehen oder sich zur Lichtquelle wenden; eine visuell-dramaturgische Technik der Figurenzeichnung, die in zahlreichen Filmen von Protazanov und Slavinskij angewandt wird. Damit verweist die Modellierung der Figur auch über den Film hinaus. Aufgrund des Rollenfachs Mozžuchins kann das Publikum Galič nicht nur als dämonische Gestalt erkennen, vielmehr wird auch durch die konkret künstlerische Gestaltung (Licht, Schminke und Schauspiel) eine semantische Prädisposition der Figur vorgenommen.

20 Bei den Dreharbeiten zum Film … habe ich zum ersten Mal einige Neuerungen angewandt, die heute zwar unbedeutend erscheinen, aber … […]. Mit dem Schatten von Germanns Profil an der Wand betonte ich den raubgierigen Charakter seiner Figur. All dies wurde unter großen Schwierigkeiten gefilmt, da ich mit dem professionellen Apparat ‹Pathé› arbeitete, der für seine ungenaue Filmbahn bekannt ist. (Übers. d. V.)



112 Ivan Mozžuchin als Mark Galič: Werbeannonce von Danse macabre (Jakov Protazanov, 1916)

Von der Expressivität solcher Inszenierungen Mozžuchins zeugt auch die Beschreibung von Ksenia Mar (vgl. auch Chefranova 2018, 195–198). Die Lyrikerin erhob 1918 das ähnlich einer Skulptur gestaltete, unbewegliche Gesicht Mozžuchins zum Idealbild, das allein durch die beweglichen Augen Leben verkörpere:

> После мучительно тяжелой сцены, когда он, мой герой, упал в отчаянии, – экран померк… И из мрака выступило его лицо. Обрамленное внезапно поседевшими волосами, с горько сжатыми губами и чуть заметными молниями морщин, изборoздившими прекрасный лоб, оно было неподвижно, словно изваянное из мрамора. *(Mar 1918, 6)*[21]

Zur Frage nach der kinematographischen Umsetzung des Totentanzes in Danse macabre soll im Folgenden die Beziehung zwischen Stillstand und

21 Nach einer schmerzhaft schweren Szene, als er, mein Held, in Verzweiflung fiel, wurde die Leinwand dunkel … Und aus der Dunkelheit erschien sein Gesicht. Eingerahmt von plötzlich ergrauten Haaren, mit bitter zusammengepressten Lippen und senkrechten Furchen, die seine schöne Stirn durchzogen, das Gesicht bewegungslos, wie aus Marmor gemeißelt. (Übers. d. V.)

Bewegung beleuchtet werden. Die Besessenheit des Dirigenten kommt, folgt man den Rezensionen, in einem stark reduzierten Bewegungsspiel (oder gar in der Bewegungslosigkeit) von Mozžuchin zum Ausdruck. Dazu gehört die Beschränkung auf wenige Gesten, die Anspannung der Gesichtsmuskeln und die wenigen bedacht eingesetzten Bewegungen der Augen, oft in Großaufnahme realisiert. Eine solche Darstellung des ‹Stillstands› (auf der Leinwand) steht im Spannungsverhältnis zur Musik von Saint-Saëns, die gerade den Tanz, also die ‹Bewegung› der Toten ausdrückt, und vermutlich im Kinosaal gespielt wurde:[22] Die orchestrale Version von *Danse macabre* (1874) setzt eine Motivik des Todes geradezu ostentativ ein. Zu Beginn des Stücks evoziert der Komponist mit zwölf Glockenschlägen Mitternacht, und sogleich sind die Streicher zu hören, die die Auferstehung der Toten inszenieren. Nicht zufällig wählte Saint-Saëns dafür eines der stärksten dissonanten Intervalle, den im Barock als teuflisch geltenden Tritonus.

Satana likujuščij (1917)

In der zweiteiligen Serie Satana likujuščij gerät Mozžuchin erneut unter den Einfluss von teuflischen Mächten. Diesmal allerdings tritt der Satan in Person auf. Aleksandr Čabrov spielt eine hinkende Satansfigur, die das friedliche und asketische Leben des Pfarrers Tal′noks (Ivan Mozžuchin) durcheinanderbringt. Die Handlung spielt nach dem Libretto in einer europäischen Stadt, die von der Kritik als eine skandinavische bestimmt wurde, wohl auch aufgrund der Parallelen zu Henrik Ibsens Werk, wie das Thema des Ehebruchs oder die Figur des Pfarrers nahelegen könnten. In einer ausführlichen Kritik in der *Teatral′naja gazeta* wird die Wahl des fremden Schauplatzes befürwortet:

> Хороша сама мысль показать конфликт в обстановке внешнего, так сказать, ибсенизма. Это помогло отточить характеры, сделать их отчетливее, схематичнее, обострить, наконец, саму коллизию.
>
> *(Anon. 1917c, 16)*[23]

Tal′noks lebt mit Esfir′, der Schwester seiner früh verstorbenen Ehefrau, und ihrem Mann Pavel, einem Maler, zusammen. Als in einer Schneesturmnacht der Satan im Haus erscheint, holen seine feurigen Reden und

22 Obschon der konkrete Kontext der Filmdistribution und der Vorführpraxis unbekannt ist (wurden etwa mit dem Verleih der Filmkopien auch Notenblätter für das begleitende Klavier oder gar Orchester verteilt?), darf angenommen werden, dass die Projektion üblicherweise auch von der Komposition *Danse macabre* begleitet wurde.

23 Die Idee, den Konflikt in einer äußeren Umgebung, sozusagen als Ibsenismus zu zeigen, ist gut. Dies trug dazu bei, die Charaktere auszufeilen, sie deutlicher und schematischer zu machen und schließlich den Konflikt selbst zu verschärfen. (Übers. d. V.)





113–114 Satana likujuščij (Jakov Protazanov, 1917)

die sie begleitende magische Musik, die sogenannte «Hymne des Triumphierenden», all die verborgenen Sehnsüchte von Tal'noks und Esfir' an die Oberfläche (Abb. 113–114). Immer noch im Bann der Musik fragt Esfir' den Satan, was er eben gespielt habe, woraufhin er kurzerhand die Noten niederschreibt, die in einer auffälligen Detailaufnahme gezeigt werden.

Zugleich ergreift der Maler Pavel die Gelegenheit und fertigt ein Porträt des Satans an.[24] Bezeichnenderweise kulminiert der Sündenfall von Tal'noks und Esfir' bildlich in der Szene des Liebesaktes unter dem in der Kirche aufgehängten Porträt des Satans (Abb. 115). Wie die Standfotografie jener Szene verdeutlicht, ist die Figur des Pfarrers Tal'noks ähn-

24 Es handelt sich um das gleiche Porträt, von dem sich Tal'noks angezogen fühlt und das er später aus einem Antiquariat stiehlt. Dies ist auch als ein Zitat aus Portret, Starevičs Gogol'-Verfilmung, zu lesen. Auch hier wird der Porträtierte, der dämonische Kräfte ausübt, in ähnlich theatralischer Manier dargestellt.



115 Satana likujuščij (Jakov Protazanov, 1917). Standfotografie

lich der des Komponisten Galič aus Danse macabre gestaltet. Auch hier wird Mozžuchins Rollenfach des von dämonischen Kräften Besessenen durch den Einsatz von Licht und Schminke akzentuiert.

Die Figur des Satans galt 1917 als eine eher neue Erscheinung im Kino. Denn während in Danse macabre der Tod (oder seine Personifizierung als Dämon oder Teufel) als abstrakte, dunkle Macht auftritt, weist er in Satana likujuščij eine nachdrücklich somatische Präsenz auf. Die Abschaffung oder zumindest Lockerung der Filmzensur im Zuge der Februarrevolution 1917 ermöglichte eine kritische Auseinandersetzung mit (para-)religiösen Themen und auch extremeren Darstellungen von Horror-Sujets.[25]

Zuvor verbotene Motive wie etwa die Darstellung von Geistlichen im Film oder die ausgeprägte Demonstration von Magie und Mystik konnten nun in Satana likujuščij auffällig inszeniert werden. Während 1917 die Teufelsfigur bereits seit einiger Zeit ein präsentes Thema in der Kunst und

25 Obwohl im Kino der Zarenzeit die Zensur im Vergleich zu anderen Ländern nicht sehr organisiert und restriktiv war, unterstand die Darstellung von religiösen Themen von Beginn an strengen Regeln (vgl. Jangirov 2009; Michajlov 2003, 246–250).

vor allem der Literatur des Silbernen Zeitalters darstellte, wandte sich nun dank der neuen künstlerischen Freiheit eine ganze Reihe von Filmschaffenden dem Topos zu. Als 1918 der Film Venčal ich satana[26] (Satan hat sie vermählt) von Vjačeslav Viskovskij in die Kinos kam, beschrieb ein Rezensent die obsessive Verhandlung von Satan-Themen im russischen Kinematographen:

> ‹Если не было бы дьявола, его надо было бы выдумать› – Это крылатое изречение в настоящее время более всего применимо к кинематографии. Вот уже подлинно царство сатана. Кинематографисты шага без него не ступят. – И как институтки от печки могут объяснять свои картины только ‹от Сатаны›. Как это ни странно – в наш чудесный век пара, электричества и декретов, но у каждой печи есть за душой сатана в том или ином виде. В самом деле напр. у Харитонова – ‹Потомок Дьявола›, у Ермольева – ‹Сатана Ликующий›, у Биофильма – ‹Скерцо Дьявола›, у Козловского и Юрьева – ‹Сын страны где царство мрака›. Ханжонков уже года два обещает показать ‹Печаль Сатана›, а ‹Нептун› дал ‹Детей Сатаны› по Пшибышевскому. Вопрос о роли Сатаны в кинематографе настолько интересен, что придется ему посвятить особую статью. Пока же нужно только констатировать, что кинематография получила еще одного сатану – в виде попа, в картине – ‹Венчал их Сатана›. *(Ul' 1918, 7)*[27]

Die Thematisierung des Satans oder allgemeiner formuliert die Verhandlung des universellen Kampfs zwischen göttlichen und diabolischen Kräften wird in Jakov Protazanovs Filmen der Jahre 1916–1918 zum Leitmotiv. In der (post-)sowjetischen Filmgeschichte wird dies oft auf Protazanovs Rezeption der russischen dekadenten Literatur zurückgeführt und als

26 Es handelt sich um eine Verfilmung von Vera Kryžanovskajas Roman *Adskie čary (Höllenzauber)*, einem Teil des okkult-kosmologischen Zyklus, den sie unter dem Pseudonym Ročester veröffentlichte.

27 ‹Wenn es den Teufel nicht gäbe, müsste man ihn erfinden› – Dieser Spruch ist derzeit besonders gut auf die Kinematographie anwendbar. Dies ist wahrhaft das Reich des Satans. Die ‹Kinematographisten› machen ohne ihn keinen Schritt. – Wie dahergelaufene Dilettanten können sie ihre Werke nur mit ‹vom Satan› erklären. Seltsam – in unserer wundervollen Zeit des Dampfes, der Elektrizität und der Dekrete, bringt doch jeder kreative Kopf in der einen oder anderen Variante den Satan mit hinein. So beispielsweise bei Charitonov – ‹Satans Abkömmling›, bei Ermol'ev – ‹Der triumphierende Satan›, bei Biofilm – ‹Scherzo des Teufels›, bei Koslovskij und Jur'ev – ‹Der Sohn des Landes, des Reiches der Finsternis›. Chanžonkov verspricht seit zwei Jahren, ‹Satans Leid› zu zeigen, und ‹Neptun› gab Przybyszewskis ‹Satanskinder› heraus. Die Frage nach der Rolle Satans im Kino ist so interessant, dass wir ihm einen gesonderten Artikel widmen müssen. In der Zwischenzeit können wir nur feststellen, dass das Kino einen weiteren Satan in Form eines Popen im Film ‹Satan hat sie vermählt› bekommen hat. (Übers. d. V.)



116 Exaltierte Darstellung des Satans: Satana likujuščij (Jakov Protazanov, 1917)

künstlerischer Ausdruck der sozialpolitischen Erschütterungen verstanden (vgl. Ginzburg 2007, 376 f.; Graščenkova 2005, 100–102; Kovalov 2011). Sergej Ginzburg schreibt:

> Он […] отдал немалую дань тем настроениям отчаяния и фатализма, которые были результатом поражения революции 1905 года и которые только усиливались в условиях политического кризиса, предшествовавшего Великой Октябрьской революции. *(Ginzburg 2007, 377)*[28]

Das Interesse an dunklen Mächten ist sicherlich nicht von der Hand zu weisen, dennoch zeigt sich in Protazanovs Filmen immer auch eine distanzierte, teils humorvolle Haltung gegenüber den okkulten Tendenzen. In Satana likujuščij wird das in erster Linie durch die überzeichnete Darstellung des Satans artikuliert. Von kleinem Wuchs, hinkend und auffällig geschminkt verkörpert Čabrov mit theatralischen Gesten und exaltiertem Mienenspiel, das in Großaufnahmen besonders zur Geltung kommt (Abb. 116), eine ungewöhnliche Satansfigur. Auch wendet Protazanov im Gegensatz zu anderen keine Überblendungen oder Überbelichtungen an,

28 Er […] zollte der Stimmung von Verzweiflung und Fatalismus großen Tribut, die aus der Niederlage der Revolution von 1905 resultierte und die sich in der politischen Krise vor der Großen Oktoberrevolution nur noch verschärfte. (Übers. d. V.)

um der Figur eine unheimliche Körperlosigkeit zu verleihen. Zeitgenössische Rezensent:innen kritisierten die somatische Präsenz des Satans, die auch an Fedor Šaljapins Inszenierung des Mephistopheles erinnert, und bemängelten die von den anderen Figuren deutlich abweichende Darstellung (vgl. Anon. 1917c, 16).

Diese Figurengestaltung wird von Mozžuchins bekanntem markant reduzierten Schauspielstil konterkariert. Im zweiten Film der Serie kommt dies besonders zur Geltung. Die Handlung setzt zeitlich viele Jahre später ein, als Sandro, der uneheliche Sohn von Tal′noks und Esfir′, zufällig die Musiknoten des Satans findet. Nachdem Mozžuchin im ersten Film den Pfarrer spielte, verkörpert er nun im zweiten Teil bezeichnenderweise dessen Sohn, der ebenfalls der Verführung des Teufels erliegt. Als Sandro das Stück auf dem Klavier spielt, gerät er in Ekstase und wird – gegen den Willen seiner Mutter Esfir′ – auch auf Gesellschaften die «Hymne des Triumphierenden» spielen. Neben den Noten taucht auch das Porträt unverhofft wieder auf. Um weiteres Unheil zu verhindern, verbrennt es Esfir′ und kommt dabei im Feuer um.

Interessant für die vorliegende Analyse ist die Inszenierung eines teuflischen Tanzrausches: Beim Klang der Hymne taucht der Satan wieder auf, nun dem neuen noblen Milieu angepasst in Frack und Zylinder gekleidet. Er und Sandro freunden sich schnell an. Sie ziehen um die Häuser, machen das Spielcasino unsicher und landen am Ende auf einer Tanzgesellschaft. Die relativ lange Sequenz von über acht Minuten beginnt mit der auffällig in einer Bildmaske gerahmten Präsentation der tanzenden Gäste in einem modischen Klub. Sandro und der Satan mischen sich unter das Publikum, doch sichtlich gelangweilt schlägt Sandro den weiblichen Gästen eine teuflische Wette vor: Er spielt Klavier, und wer am längsten von allen tanzt, erhält 1000 Kronen. Begeistert von der Idee beginnen die Frauen zur «Hymne des Triumphierenden» zu tanzen. Das Bild ist so arrangiert, dass zwischen Sandro im Vordergrund und dem auf der Treppe etwas erhöht stehenden Satan im Hintergrund die Frauen in der Mitte im Kreis tanzen. Die Männer, an den Seiten positioniert, tragen die in Ohnmacht gefallenen Frauen von der Tanzfläche (Abb. 117). Doch schon bald mischt sich der Satan unter das Publikum und treibt, in Großaufnahme mit Geldnoten wedelnd, die langsam ermüdeten Tänzerinnen zum Weitermachen an. Die zeitliche Wahrnehmung des Tanzes wird mit zwei Zwischenschnitten auf die Mutter Esfir′, die verzweifelt zuhause wartet, verlängert. Während Sandro und der Satan sich in einem hell ausgeleuchteten Klub vergnügen, wird in einer Low-key-Ausleuchtung Esfir′ gezeigt, wie sie auf Sandros Klavier das Notenblatt des Satans entdeckt.



117 Tanz zur «Hymne des Triumphierenden». Standfotografie von Satana likujuščij (Jakov Protazanov, 1917)

Zurück im Tanzgeschehen sehen wir, wie eine Tänzerin nach der anderen ausscheidet, bis die letzte auf dem Parkett in Sandros Armen ohnmächtig wird und, aus der Reaktion der Umstehenden zu schließen, stirbt. Sandro und der Satan verlassen unbemerkt die Veranstaltung. Obwohl hier im Kontrast zu Danse macabre vordergründig der ekstatische Tanz eine zentrale Rolle spielt, wird auch hier eine Spannung zwischen Stillstand und Bewegung aufgebaut. Zum einen finden wir eine höchst dynamische mittlere Bildebene vor, dominiert von mehreren kreisförmigen Bewegungen: dem größeren Kreis der Tänzerin, ihren Drehungen um die eigene Achse sowie dem Kreiseln des Satans, der in der Mitte mit erhobenen und schwingenden Armen ebenfalls rauschhaft um die eigene Achse rotiert. Zum anderen wird im Vordergrund die Aufmerksamkeit auf Sandros Augenfixierungen gelenkt, die, kombiniert mit der wild tanzenden Menge im Mittelgrund, ein Spannungsfeld innerhalb der Einstellung schafft. Der frenetisch spielende Sandro blickt mehrmals auf und wendet seinen fokussierten Blick direkt zur Kamera (ähnlich wie der Satan im ersten Film der Serie, Abb. 113). Die teuflische Macht der Musik wird wie in Danse macabre über das durchdringende Augenspiel von Mozžuchin inszeniert. Der hypnotische Blick ist in der Mise en Scène jedoch so arran-

giert, dass er auf die Kamera, zum Kinopublikum, gerichtet ist und dieses direkt anspricht. Die filmische Gestaltung suggeriert damit auch eine Verschiebung der dunklen Kräfte. Es ist nicht mehr der wild gestikulierende Satan im Hintergrund, der seine Macht ausübt, sondern Sandro, der das in den Tod treibende Lied spielt.

15.5 Danse macabre Sinnbild einer ausgehenden Kinoepoche

Die Filme aus der späten gemeinsamen Schaffensphase von Protazanov und Mozžuchin, zwischen 1916–1918 gedreht, werden oft als Schlüsselwerke des frühen russischen Kinos betrachtet, die emblematisch für den Niedergang des Zarenreichs und für die Umbruchphase der Revolution und den darauffolgenden Bürgerkrieg stehen. Obwohl die Filme auf explizite Hinweise auf die realpolitische Situation gänzlich verzichten, werden sie wie auch Mozžuchin und die von ihm verkörperten Figuren zu wichtigen Repräsentanten einer spezifischen historischen Phase. Dies wurde auch mehrfach von Filmhistoriker:innen 1989 auf dem Filmfestival *Le giornate del Cinema muto* in Pordenone kommentiert. Damals konnten dank der Öffnung der Archive im Zuge der Perestroika Filme aus der vorrevolutionären Epoche erstmals einer breiteren Öffentlichkeit präsentiert werden. Richard Abel schreibt im Anschluss an die Vorführungen zu den Melodramen, die im Zeitraum von 1916 bis 1918 entstanden sind:

> […] these psychological dramas implicitly represented those conditions, through condensation and displacement. […] As a consistently neurotic male character, in film after film, Mozzhuchin himself seems to have become a symptomatic figure of the convulsions shaking the old Russian social order that would soon be swept away. *(Abel 1991, 34)*

Eine solche Wahrnehmung ist auf mehrere Gründe zurückzuführen. Die Produktionsbedingungen bei Ermol'ev ermöglichten Protazanov, die ‹neurotische Figur› von Mozžuchin über eine Reihe von Filmen aufzubauen und Mozžuchin selbst konnte seinen Schauspielstil ausarbeiten. Es ist aber auch festzuhalten, dass es sich dabei um eine Methode handelt, die – wie in dieser Arbeit mehrfach erwähnt – typisch für eine Reihe von Schauspielerinnen und Schauspieler der späteren Phase des vorrevolutionären Kinos ist. Die Betonung des ‹inneren Ausdrucks› durch eine Reduzierung des Bewegungsspiels wurde etwa von Vladimir Gardin als eigene Theorie ausgearbeitet (s. Kap. 8). Der Regisseur bemerkt in seinen Memoiren, wie seine Idee der ‹ekstatischen Pause› auch in einer breiter angeleg-

ten Schauspielpraxis zu verorten sei. Anekdotisch beschreibt Gardin, wie Protazanov mit einem Taktstock die Bewegungen und Pausen der Spielenden dirigierte, wobei im Moment des ekstatischen Ausbruchs der Stock nicht selten unter der Anspannung des Regisseurs entzweibrach (vgl. Gardin 1949, 151 f.). Einer, der diesen Stil der Reduktion besonders gut beherrschte, war, so Gardin, Protazanovs Schüler Ivan Mozžuchin, der die Pause auch in seinen Überlegungen zum Schauspiel reflektiert:

> Главный творческий принцип игры основан на внутренний экспрессии, на гипнозе партнёра, на паузе, на волнующих намеках и психологических недомолвках. *(Mozžuchin 1918, 3)*[29]

Die große öffentliche Resonanz aufgrund seiner hohen Popularität in Russland und später in Frankreich ermöglichte es Mozžuchin, sein Schauspiel als besonders einzigartig zu stilisieren. In seinen Memoiren, geschrieben 1926, setzt er als Anfang seiner charakteristischen Ausdrucksweise den Film Zižn v smerti (Das Leben im Tod, 1914) von Evgenij Bauėr:

> In the course of the plot a woman I have loved, died, and I had a long scene of despair beside her body. Up to then, when an actor was given a scene of this sort, he expressed his grief with much wringing of hands, attitudes of dejection, facial contortions practiced at great length before a mirror, and glycerine tears. In a complete break with this tradition, already entrenched at this studio, I contented myself with playing the scene in an absolutely motionless position, gradually bringing myself to the point where tears – *real* ones – suddenly welled up in my eyes and trickled down my cheeks. … What made me more happy than the success of the film was that I felt I now understand cinema. *(zit. nach Leyda 1983, 79; Herv. i. O.)*

Während sein Schauspiel in der französischen Emigration großen Anklang fand, wurde Mozžuchins Stil in der Sowjetunion der 1920er-Jahre kontrovers diskutiert. Einerseits wurde seine Ausdrucksweise im berühmten ‹Kulešov-Experiment› begrüßt – die skulpturale Leere seines Gesichts schien den Filmemachern als höchst geeignet für die Durchführung ihrer Montageversuche –, andererseits wurde er zur Signatur eines ‹reaktionären›, ‹bourgeoisen› Kinos. Gerade in seinen tränenden Augen sahen die Kritiker eine manipulative Emotionalisierung der Zuschauenden und diffamierten sein Schauspiel als zentrales Mittel des psychologischen Melodramas. Vor diesem Hintergrund ist auch Vladimir Majakovskijs Poem *Kino o kino (Kino über das Kino)* von 1922 zu lesen. Im Bild der Augen (denen

29 Das grundlegende kreative Prinzip des Schauspiels beruht auf dem inneren Ausdruck, auf der Hypnose des Partners, auf der Pause, auf den anregenden Andeutungen und psychologischen Auslassungen. (Übers. d. V.)

der Menschen auf und vor der Leinwand) verdichtet der Autor gleich drei Feindbilder der ‹alten Zeit›: den Kapitalismus, das Genre des Melodramas und die Manipulation des Publikums.

> Для вас кино — зрелище.
> Для меня — почти миросозерцание.
> Кино — проводник движения.
> Кино — новатор литератур.
> Кино — разрушитель эстетики.
> Кино — бесстрашность.
> Кино — спортсмен.
> Кино — рассеиватель идей.
> Но — кино болен. Капитализм засыпал ему глаза золотом. Ловкие предприниматели водят его за ручку по улицам. Собирают деньги, шевеля сердце плаксивыми сюжетцами.
> Этому должен быть конец.
> Коммунизм должен отобрать кино у спекулятивных поводырей.
> Футуризм должен выпарить мертвую водицу — медлительность и мораль.
> Без этого мы будем иметь или привозную чечетку Америки, или сплошные ‹глаза со слезой› Мозжухиных.
> Первое надоело.
> Второе еще больше. *(Majakovskij 1922, 5)*[30]

Verfolgt man die Rezeption von Mozžuchin weiter, zeigt sich eine interessante Erweiterung seines Starimages. Der französische Filmhistoriker und Kommunist Georges Sadoul schreibt in seiner Filmgeschichte *Histoire générale du cinema* über die späte Phase des russischen Kinos im ausgehenden Zarenreich und verbindet dabei die Darstellung von Mozžuchins neurotischen Figuren zu einem Totentanz:

> Les mulitples épithètes de Mosjoukine: *nervosité, lourd de passion, mystique, sadiquement raffiné, intellectualité sensuelle*, définissent fort bien le cinéma tsariste

30 Für euch ist das Kino ein Spektakulum. | Für mich fast eine Weltanschauung. | Das Kino ist der Begleiter der Bewegung. | Das Kino ist Wegbereiter der Literatur. | Das Kino ist Zerstörer der Ästhetik. | Das Kino ist Furchtlosigkeit. | Das Kino ist ein Sportler. | Das Kino ist Sämann von Ideen. | Aber das Kino ist krank. Der Kapitalismus hat ihm Gold in die Augen gestreut. Gerissene Unternehmer führen es an der Hand durch die Straßen. Sie sammeln Geld, indem sie mit rührseligen Sujets die Herzen bewegen. | Das muss ein Ende haben. | Der Kommunismus muss das Kino den spekulierenden Blindenführern entreißen. | Der Futurismus muss die toten Wasser austrocknen: die Trägheit und die Moral. | Sonst bleiben uns nur noch der importierte Stepptanz aus Amerika oder die ‹tränenumglänzten Augen› der Mozžuchins. | Ersteres haben wir satt. | Letzteres noch mehr. mehr. (Übers. d. V.) Die toten Wasser sind ein Motiv aus den russischen Märchen, die als Element der Begräbnisrituals gelesen werden können.

> pendant la guerre. L’extrême décadence du dostoïevskisme, le *Sanisme*, pour reprendre à Lénine l’épithèthe qu’il tira d’un roman à succès d’Archibatchev, domina les studios de cette époque, la mort et l’érotisme se mêlant dans une sorte de danse macabre. […] La personnalité de Mosjoukine domina de loin toute cette *Danse macabre*. *(Sadoul 1952, 137 f.; Herv. i. O.)*

Sicherlich ist Sadouls Darstellung des vorrevolutionären russischen Films maßgeblich auch von ideologischen Vorurteilen getrieben, dennoch sollte man sich an seine Bedeutung in der Filmgeschichte erinnern: Die *Histoire générale du cinéma* war nicht nur (neben Jan Leydas Studie *Kino*) eine der wenigen Quellen für nicht-russischsprachige Forschende zu Sowjetzeiten, sondern wurde, 1958 ins Russische übersetzt, schnell zum Standardwerk der Filmwissenschaft in der Sowjetunion. Der Totentanz wird somit zur Signatur einer zu Ende gehenden Filmepoche und Ivan Mozžuchin zu seiner ausdrucksstarken Personifizierung.

16 LGUŠČIE BOGU (1917) Verführung im Tanz der Geißlersekte

1917 eroberte nicht nur die Figur des Satans die russische Kinoleinwand, auch eine andere zwielichtige Gestalt erhielt eine neue Aufmerksamkeit: Grigorij Rasputin. Nach seiner Ermordung im Dezember 1916 wurde die Aufdeckung der Machenschaften des ‹teuflischen Heiligen› und dessen Verstrickungen mit der Zarenfamilie zum beliebten Sujet von Theaterstücken[1] und auch einer Reihe von Filmen, die, wie in den folgenden Titeln zu lesen, den skandalösen Lebensstil Rasputins spektakulär inszenierten: LJUDI GRECHA I KROVI (MENSCHEN DER SÜNDE UND DES BLUTS, Aleksandr Čargonin, 1917), TEMNYE SILY – GRIGORIJ RASPUTIN I EGO SPODVIŽNIKI (DUNKLE MÄCHTE – GRIGORIJ RASPUTIN UND SEINE HELFER, Sigizmund Veselovskij, 1917), LJUBOVNYE POCHOŽDENIJA GRIŠKI RASPUTINA (DIE LIEBESAFFÄREN VON GRISCHKA RASPUTIN, o. A., 1917), TORGOVIJ DOM ROMANOV, RASPUTIN, SUCHOMLINOV, MJASOEDOV, PROTOPOPOV I KO. (DAS HANDELSHAUS ROMANOV, RASPUTIN, SUCHOMLINOV, MJASOEDOV, PROTOPOPOV UND CO., Nikolaj Saltykov, 1917) und CARSKIE OPRIČNIKI (DES ZAREN OPRITSCHNIKI, Georgij Insarov, Nikolaj Saltykov, 1917).

Im Kontext der Massenerscheinung von Rasputin-Filmen stellt Vladimir Semerčuk fest, dass die Figur Rasputin auch im Dialog mit anderen dämonischen Figuren des russischen Kinos von 1917 und 1918 steht.

> […] сатанизм распутинских картин (‹Торговый дом Романов, Распутин, Сухомлинов, Мясоедов, Протопопов и Ко.›, ‹Царские опричники›) перекликается с сатанинскими и антисектантскими драмами и их героями. В них Распутин представлен не только эротоманом, шпионом и торговцем государственными секретами, но и темной, сатанинской личностью, но только в иронически-уничижительном виде, вроде мелкого чертика или хитрого бесенка. Это как бы самодовольный и ликующий чертенок Протазанова, хлыстовский ‹христосик› Игнатий из фильма А. Чаргонина. ‹Лгущие Богу›… Так ирони-

1 Vgl. etwa die Komödie *Kak Grišku s Nikolkoj mir rassudil* (*Wie die Welt Griška und Nikolka beurteilten*, 1917, o. A.) oder das Theaterstück *Grigorij Rasputin. Istoričeskaja trilogija* (*Grigorij Rasputin. Eine historische Trilogie*, 1917) von S. P. Saburov und S. D. Dolinin, das als dokumentarisches Theater angekündigt wurde. Der Autor reiste angeblich zu Rasputins früheren Wohnorten und hielt Interviews mit dessen Weggenossen, vgl. die Annonce in *Teatr i iskusstvo* (1917, 23, 404).

> ко-саркастически связана революционно-разоблачительная серия с другими.
> *(Semerčuk 2016, 759)*[2]

Rasputin, dessen Gegner ihn beschuldigten, ein Anhänger der Chlysten zu sein, wurde zur Projektionsfläche für die zu jener Zeit aktuellen Debatten über den gesellschaftlichen Einfluss der Sekten. Mit etwa sechs Millionen Mitgliedern etablierte sich das Sektierertum (verstanden als von der orthodoxen Kirche abgespaltene religiöse Bewegungen) 1917 als ein ernstzunehmendes Massenphänomen in Russland (vgl. Graščenkova 2005, 98).

Doch die Negierung der mit dem Christentum konnotierten moralischen Prinzipien und der Normen des Alltagslebens faszinierte nicht nur die vom Okkultismus beeindruckten Künstler und Künstlerinnen[3], sie stieß auch in einem breiteren Kreis von Intellektuellen auf Interesse, das Irina Graščenkova wie folgt begründet:

> Отказ от личной собственности в пользу коллективной, от брака, стремление слиться в некую ‹единую семью›, в одно ‹коллективное тело› делало сектантскую общину своеобразной моделью социального устройства, и революционной и утопической одновременно.
> *(Graščenkova 2005, 98)*[4]

Nach mehreren Gerichtsprozessen, bei denen Anführer einzelner Chlysten-Gruppen, sogenannter ‹Schiffe› *(korabli)*, als Betrüger verurteilt wurden, spitzte sich die Kritik an der Sekte zu.[5] Neben in der Presse kolportierten Skandalen erschienen Studien mit dem Ziel, die Verführungsstrategien der Chlysten aufzudecken (vgl. u. a. Kal'nev 1902; Ljubič-Košurov 1912).

2 […] der Satanismus in Rasputin-Filmen (‹Das Handelshaus Romanov, Rasputin, Suchomlinov, Mjasoedov, Protopov und Co.›, ‹Des Zaren Opritschniki›) enthält Anklänge an satanische und antisektantische Dramen und deren Helden. Dort wird Rasputin nicht nur als Erotomane, Spion und Hehler von Staatsgeheimnissen dargestellt, sondern auch als dunkle, satanische Persönlichkeit, dabei aber auf ironisch-abwertende Art, als durchtriebenes Teufelchen oder listiger kleiner Dämon. Er ist wie der eingebildete und jauchzende kleine Teufel von Protazanov, das Chlysten-Christuslein Ignatij aus dem Film ‹Gottesleugner› von A. Čargonin … So wird auf ironisch-sarkastische Art die revolutionär-enthüllende Serie mit anderen Filmen verbunden. (Übers. d. V.)

3 Einen Überblick über die verschiedenen Zugänge zum Sektierertum in der Literatur, Philosophie oder Politik bietet Ėtkind (1998).

4 Der Verzicht auf Privatbesitz und auf die Ehe zugunsten des Kollektivs und der Drang, zu ‹einer Familie›, zu einem ‹kollektiven Körper› zu verschmelzen, machte die sektiererische Gemeinschaft zu einem einzigartigen Modell einer sozialen, gleichzeitig revolutionären wie auch utopischen Ordnung. (Übers. d. V.)

5 In Anlehnung an die christliche Symbolik, in der das Schiff, wie die Arche Noah, für die Erlösung steht, nannten die Chlysten ihre oft geheim gehaltenen Gemeinschaften ‹Schiffe›. Für jede Gemeinschaft wurde aus den Mitgliedern ein Christus und/oder eine Gottesmutter gewählt, um die Gruppe anzuführen.

Ausgehend von diesem Quellenmaterial sowie unter Einbezug von Dokumenten der Chlysten-Gerichtsprozesse realisierte das Produktionshaus Rus' 1917–1918 die Serie IŠČUŠČIE BOGA (DIE GOTTESSUCHER), die die Enthüllung dunkler Machenschaften der Freimaurer und Sekten wie der Chlysten zum Hauptthema machte. Wie der Name des Produktionshauses erahnen lässt, ist dem Gründer und Leiter auch die Frage nach der orthodoxen Identität Russlands ein zentrales Anliegen. Michail Trofimov, Unternehmer und Altgläubiger, produzierte in der Tat seine ersten Filme mit der Absicht, die Sektierer als Gottlose zu entlarven (vgl. Graščenkova 2005, 98).[6] Doch so eindeutig auf den ersten Blick die Botschaft der Filme ist, treten in den Werken auch Themen wie Mystik, Erotik, Gottessuche, Politik und neue künstlerische Gestaltungsmethoden in eine ungewöhnliche, teilweise ambivalente Verbindung. Auf der Suche nach solchen Konfigurationen erfolgt die Fallstudie des Films LGUŠČIE BOGU (DIE GOTTESLEUGNER, Aleksandr Čargonin 1917). Der Film bildet den ersten Teil der oben erwähnten Serie und erzählt den Schwindel des von Semerčuk erwähnten «chlystovskij christosik» (Chlysten-Christlein) Ignatij, der die Tochter eines neuen Mitgliedes gegen ihren Willen zur neuen ‹Gottesmutter› machen möchte.

In den ersten drei Teilen des Films stehen der Aufbau verschiedener Chlysten-Schiffe unter Anweisung von Ignatij sowie seine Bekanntschaft mit dem Kaufmann Knjaževskij und dessen Tochter Dunja im Mittelpunkt. Im vierten Teil kommt es zum Höhepunkt der Geschichte: Ignatij zettelt ein großes *radenie* (Tanzritus der Chlysten) an, um sich später unbemerkt an Dunja im Nebenzimmer zu vergreifen. Doch Boris, Dunjas Verlobter, erfährt von dem Plan und eilt gemeinsam mit seinen Freunden in der Pferdekutsche zum Hof der Chlysten. In einer ausgeklügelten Parallelmontage – im Stile Griffiths – werden die schlafende Dunja (Opfer und Objekt der Begierde), Ignatij in Großaufnahme (der Täter), die Sektenorgie (der Skandal und die bildliche Attraktion) und der herannahende Verlobte (Retter in letzter Minute) miteinander verwoben. Trotz des dramaturgischen Spannungsaufbaus liegt die eigentliche Aufmerksamkeit auf den Szenen des *radenie*.

Die Welle von ‹Sektenfilmen› ist aber kaum nur auf die Skandalprozesse der Sektenführer und die Verklärung der Person Rasputins zurückzuführen. Die erneute Zuwendung liegt vermutlich auch in der bereits zehn Jahre früher beobachteten Faszination für die ekstatischen Praktiken

6 Mehr zu Michail Trofimov und seinem Geschäftspartner Mosej Alejnikov, die 1924 im Zusammenschluss des Studio Rus' mit der internationalen Arbeiterhilfe (Mežrabpom) Mežrabpom-Rus' gründeten, eines der einflussreichsten Produktionshäuser des frühen sowjetischen Kinos, vgl. Agde/Schwarz 2012; Bulgakowa 1995, 187–193.

der Chlysten, die jedoch erst 1917 im Zuge der neuen Zensurpolitik auch filmisch verhandelt werden konnte. Hansen-Löve begründet diese Faszination in der Unmittelbarkeit der kultischen Zeremonien. Wenngleich diese im Bereich des Magischen und Spirituellen angelegt sind, impliziert die Ekstase ein körperliches Erleben, das im Gegensatz zu orthodoxen Riten eine greifbare somatische Erfahrung bereithält: «Das apokalyptisch-prophetische Symbol (der Erhabenheit, des Sublimen, Feierlichen) wird konkretisiert und damit unweigerlich blasphemisiert» (Hansen-Löve 1996, 173). Wichtiges Merkmal des *radenie* ist die kreiselförmige Bewegung: Der ekstatische Körper dreht sich sowohl im Kreis mit den anderen als auch um die eigene Achse, wobei er aufgrund der typischen zylinderähnlichen, im Tanz aufgeblähten langen Kleider die Form einer Röhre annimmt.

> Der solchermaßen Rotierende kann keine ‹diskreten›, geordneten Eindrücke mehr haben – und er/sie selbst erzeugt für den Betrachter den Eindruck, daß alle Züge und Merkmale verwischt sind. […] diese geradezu kinematographischen Rotationseffekte machen das *radenie* zu einem gesamtkörpersprachlichen Totalereignis. *(Ebd., 215)*

Hansen-Löves Verweis auf das kinematographische Potenzial des Tanzes lässt eine besondere Inszenierung eines solchen physischen Totalereignisses im vorliegenden Film vermuten.

Auf die Eröffnungseinstellung, die den konventionellen Aufbau des Chlystenrituals zeigt, folgt Ignatij, wie er in Großaufnahme zu den voneinander getrennt aufgereihten Frauen und Männern spricht: «Ljudi Božii! Ne ščadite ploti vašej!» (Leute Gottes! Schont nicht euer Fleisch!). Angetrieben von seinen Worten verfallen die Chlyst:innen in ein Schaukeln und Drehen, teils mit ausgestreckten, teils mit hinter dem Kopf verschränkten Armen (Abb. 118–121). Die zu Beginn separaten Gruppen der Frauen und Männer vermischen sich zunehmend, wobei diese auf den ersten Blick chaotische Bewegung genau arrangiert ist: Im in die Tiefe gestaffelten Raum bildet die Menge eine Art Schiff, das vorne von der Gottesmutter angeführt und hinten vom erhöht positionierten Ignatij, dem Chlysten-Christus, abgerundet wird. Die Schrägen der oben angebrachten Holzbalken verstärken zusätzlich den Bildeindruck eines Schiffs. Die sich in Ekstase tanzenden Chlyst:innen bewegen sich individuell an ihrem Platz und vermischen sich zugleich scherenartig. Es wird zusehends schwieriger, einzelne Figuren voneinander zu unterscheiden, vielmehr ähnelt die Gruppe einem Menschenknäuel. Bemerkenswerterweise entsteht diese scheinbar chaotische Form durch präzise Bewegungsmuster: die Scherbewegung von links nach rechts, die durch das



118–121 *Radenie* in LGUŠČIE BOGU (Aleksandr Čargonin, 1917)

Heben der Arme erzeugte diagonal nach unten gerichtete Bewegung, das Drehen um die eigene Achse wie auch das Springen der Gruppe nach vorne zur Kamera hin, angeführt von der Gottesmutter, sowie in Gegenrichtung auf Ignatijs Rufen hin. Diese sehr dynamische Bildspannung wird durch an Tableaus erinnernde Bildarrangements konterkariert, die etwa in den Abbildungen 120 und 121 gut ersichtlich sind: Die ekstatisch drehende Gottesmutter wird von den ausgestreckten Händen im Hintergrund und von der links im Bild knienden Anbeterin eingerahmt. Eine Bildkomposition, die an die kanonische Darstellung religiöser Motive anknüpft.

Diese Aufstellung wird nach einem Zwischenschnitt zu Boris auf dem Kutschbock aufgelöst und wir sehen, wie die unübersichtliche Masse sich langsam zu einem Reigen formiert. Die Gottesmutter im Vordergrund nimmt die Frauen an den Händen und beginnt im Kreis zu rennen, während zeitgleich in der Mitte die Männer einen kleineren Kreis bilden (Abb. 122). Indem die Frauen im äußeren Kreis zur Kamera gerichtet sind (offensichtlich für den Film arrangiert, da dies nicht der Standard-Choreografie entspricht), werden die ekstatischen Gesichter sichtbar, die rollenden Augen, das Lachen und Schreien. Der stark emotionalisierte Zustand





122–123 *Radenie* in LGUŠČIE BOGU (Aleksandr Čargonin, 1917)

der Figuren wird in der folgenden Einstellung, als die Menge hin zur Kamera springt, noch einmal deutlicher (Abb. 123).

Wenngleich die Kamera während der ganzen Sequenz statisch bleibt, wird mithilfe der Anordnung der Figuren im Bild, insbesondere ihrer Bewegung, eine den bekannten Ekstase-Darstellungen ähnliche Dynamik erzeugt. Auf diese Weise wird auch der Wahrnehmungseindruck der Ekstatiker ins Bild überführt. Das Publikum kann nicht nur die Körpertechniken zum Erreichen des ekstatischen Zustands mitverfolgen und die vor Lust und Schmerz verzerrten Gesichter beobachten, es wird förmlich in den Taumel hineingezogen. Die einzelnen Figuren und ihre Bewegungen sind nicht mehr zu differenzieren und allmählich lösen sich die Konturen im Bewegungsbild auf. Ähnlich wie in der Analyse von Dziga Vertovs KINOGLAZ beobachtet (Kap. 10.1), wird auch hier die Agitation gegen den Rausch selbst zum Rausch.

In diesem Sinne lässt sich auch Maksimilian Vološins Vergleich des Kinosaals mit den Schiffen der Chlysten von 1909 wiederaufgreifen (s. Kap. 13.1), wonach beide Raum für einen «ekstatischen, reinigenden Ritus» bieten (Vološin 1988a, 118). Diese Parallelsetzung macht deutlich, wie im frühen 20. Jahrhundert an beide Medien – Film und Tanz – Ideen der körperlichen Stimulierung und Ansteckung gebunden waren. Mit LGUŠČIE BOGU findet Vološins gewählte Metapher für die Wirkmächtigkeit des Kinos nun ihre filmische Realisierung.

Im Rückblick auf die Konzipierung der ‹Choreomanie› als kulturelle Chiffre der europäischen Moderne (s. Kap. 11) verdeutlicht die Analyse der Chlysten-Serie von Rus′, wie die Topoi der Tanzmanie transmedial innerhalb der Kultur zirkulierten und diese vom frühen russischen Stummfilm angeeignet und massiv mitformuliert wurden. Dabei wird der ekstatische Körper nicht nur als Ausdrucksform einer kollektiven Psychopathologie modelliert; die Filme, wie in LGUŠČIE BOGU zu beobachten, machen den menschlichen Körper zum zentralen Schauwert. Je nach Lesart ist er Sinnbild des gesellschaftlichen Verfalls, der Wollust und Krise, für die die Häretiker verantwortlich sind. Zugleich verspricht der ekstatische Zustand von Körper und Geist auch eine Transzendenzerfahrung. Dieser flüchtige Moment geschieht aber im Gegensatz zu den früher im Buch vorgestellten Ekstase-Praktika ausdrücklich in der Gemeinschaft. Es kann daher präzisiert werden, dass es sich hier nicht um jene Drehtänze handelt, wie sie etwa in Kapitel 9 besprochen werden. Bei Elena in ROMAN BALERINY (Boris Čajkovskij, 1916) findet in der Drehung eine Autonomisierung statt, eine Findung zu sich selbst, während in diesem Fallbeispiel ganz klar die Auflösung im Kollektiv im Vordergrund steht. Die filmische Visualisierung zeigt, wie im Prozess der Tanzekstase durch die Entindividualisierung der kollektive Körper präsent wird und somit auch eine neue ästhetische Form gemeinschaftlicher Krisenerfahrung geschaffen wird.

Schlussgedanken

Der Zusammenhang von fortschreitender Medialisierung und gleichzeitigem Bedeutungsverlust des Körpers bildet einen zentralen Gedanken in Diskussionen über den Körper in der Moderne. Wird ein neues Kommunikationsmedium (ob Buchdruck, Film oder Computer) breitflächig in die Gesellschaft eingeführt, so tritt parallel dazu die Rede vom ‹Verschwinden des Körpers› in den Vordergrund.[1] In Bezug auf den Film ist zu beobachten, wie die Frage nach dem Verhältnis von Körper und Medium (Kino, Fernsehen, Computer, VR-Videos) in verschiedenen Kontexten und Variationen verhandelt wird. Die starre Vorstellung, dass der Film (oder auch seine digitalen Nachfolger) immer auch mit einer Körperverdrängung einhergeht, wurde besonders in den letzten 25 Jahren von der Forschung in Frage gestellt und revidiert. In diesem Kontext und im Anschluss an Karl-Heinrich Bettes These einer gleichzeitigen Körperdistanzierung und Körperaufwertung in der Moderne (vgl. Bette 1989, 13–46) präsentiert Thomas Morsch die zunächst paradox erscheinende Beobachtung, dass die Medien den Körper einerseits entwerten, substituieren, disziplinieren und obsolet machen, andererseits Praktiken forcierter Adressierungen des Körpers ausbilden, wie Schockästhetiken, Strategien emphatischer Sinnlichkeit, physiologische Stimulation etc. (vgl. Morsch 2011, 143).

Solche rezeptionsästhetischen Strategien sind in verschiedenen Filmen und Aufführpraktiken, die in dieser Arbeit vorgestellt wurden, zu finden.

Besonders prägnant zeigte sich die körperliche Adressierung in der Fallstudie zum Film Tragedija Ledy (Kap. 5), der in einem Wechselprozess das Publikum sowohl zur voyeuristischen Betrachtung wie auch ästhetischen Distanzierung anregen kann. In der Studie zur Ekstase (Teil III) konnten Verfahren herausmodelliert werden, die den Körper auf der Leinwand ‹de-semantisieren› und den Zuschauer und die Zuschauerin selbst sinnlich affizieren, zum Beispiel im kinästhetischen Nachvollzug von Rhythmus oder Schwindel. Darüber hinaus galt es aber auch, das Kino selbst als Ort der körperlichen Stimulierung zu untersuchen. Im Rückgriff auf Kristinas Köhlers Konzept des tanzenden Zuschauers (Kap. 13) wurden die konkreten Aufführungspraktiken untersucht, in deren Rahmen das Publikum zum Mitbewegen angeregt wurde.

1 Zum Diskurs über den Einfluss des Buchdrucks auf die Idee des Körpers vgl. Gumbrecht 1988.

Doch es sind nicht nur die von Morsch angeführten rezeptionsästhetischen Strukturen, die eine Gegenpraxis oder einen Gegendiskurs zur Entkörperlichung bilden. Das Anliegen dieser Arbeit war es zu zeigen, wie filmische Körperrepräsentationen selbst Diskurse der Körperaufwertung oder -entwertung hervorbringen, verstärken oder unterwandern können.

Der gewählte Ansatz, die filmischen Repräsentationen des menschlichen Körpers in der Triade von Leben, Kunst und Tod aufzusuchen und zu analysieren, erwies sich in vielfacher Hinsicht als produktive Herangehensweise. Er erlaubte, die mediale Verfremdung des Körpers im – für die russische Moderne zentralen – Spannungsverhältnis von Immanenz und Transzendenz zu untersuchen und auf diese Weise den Film auch in einem breiteren kulturellen und kunstästhetischen Kontext zu verorten. Anhand der Fülle der Filme, die sich mit dem (Neuen) Menschen der Moderne beschäftigen, wurde sichtbar, wie verschieden auch die entsprechenden Entwürfe im frühen russischen Film sind. Um dieser Vielfalt gerecht zu werden, wurden in den einzelnen Kapiteln verschiedene Zugänge zur Analyse gewählt, die unterschiedliche ästhetische und diskursgeschichtliche Strukturen offenlegen konnten.

Die Gleichzeitigkeit von widersprüchlichen Konzipierungen medialisierter Körperlichkeit kristallisierte sich besonders in den Analysen in den Teilen I und II heraus. Unter der theoriegeschichtlichen Perspektive wurde aufgezeigt, wie in der Schattenfigur disparate Vorstellungen zusammenlaufen: einerseits die Idee einer Abschattung des Körpers, und somit einer für den Menschen gefährlichen Entfremdung, andererseits das Festmachen der medialen Spezifika und Kunstfähigkeit in dem von Licht und Schatten geschaffenen filmischen Körper.

Einander entgegengesetzt sind auch die Visionen eines idealen Körpers der Fallstudien in Teil II. Der ästhetizistische Blick der männlichen Protagonisten in Evgenij Bauėrs Filmen von 1915/16 beförderte eine Form der Stilllegung der weiblichen Gegenspielerinnen und somit auch deren Entleiblichung. Kaum ein Jahr zuvor verfilmte Anatolij Kamenskij sein skandalumwittertes Projekt eines idealen, d. h. schönen nackten Menschen und setzte somit auch auf das Kino als Schau-Dispositiv, das den Menschen in seiner ganzen Physis ausstellen kann.

Diese Gegenüberstellung erforderte auch unterschiedliche Methoden zur Analyse des Quellenmaterials. Während Bauėrs Filme gut erhalten, als DVDs verfügbar sowie in der Literatur ausführlich besprochen sind, musste im Fall von Tragedija Ledy der verschollene Film und die Inszenierung des Körpers auf der Grundlage von Paratexten rekonstruiert und analysiert werden. Eine solche Herangehensweise war auch in Teil III notwendig, um Ključi sčast'ja, das Filmdebüt von Vladimir Gardin

und sein anhand des Films entwickeltes Schauspielkonzept der ekstatischen Pause zu untersuchen. Die Ekstase als übergreifendes Konzept der körperlichen Entgrenzung eröffnete eine zusätzliche Dimension, wie der Körper im Spannungsfeld von Transzendenz und Immanenz analysiert werden kann. Insbesondere kann in der ungewöhnlichen Gleichzeitigkeit ekstatischer Zustände oder der Aufeinanderfolge von körperlicher Unmittelbarkeit und körperlicher Entgrenzung ihr starkes ästhetisches Potenzial erschlossen werden. Mit einem spezifischen Fokus auf die Heldinnen der Melodramen war es schließlich möglich, die Neue Frau aus einer isolierten Emanzipationsgeschichte zu lösen und gleichzeitig mit grundlegenden Vorstellungen des Neuen Menschen im frühen 20. Jahrhundert zu verknüpfen. Zuletzt zeigten diese Kapitel auch, wie der gewählte Fokus neue Perspektiven auf die Zeit der Selbstbefreiung der Frauen im Kontext der Entstehung eines neuen Mediums eröffnen kann.

Die ebenfalls in Teil III entworfene Figur der filmischen Mänade, die sich im Rückgriff auf Bewegungsmodelle der Tanzekstase von ihren gesellschaftlichen Zwängen befreien kann, erscheint in Teil IV und V unter umgekehrten Vorzeichen. Mit einem diskursgeschichtlichen Ansatz wurde gezeigt, wie die Vorstellung einer Tanzmanie den filmischen Körper als Aushandlungsort moderner Körpererfahrung geprägt hat. Die für diese chronologisch aufgebauten Teile gewählte kulturwissenschaftliche Perspektive erlaubte es, den frühen russischen Film in seiner epochengeschichtlichen Dimension in einem breiten soziokulturellen Kontext zu verorten.

Abschließend ist in diesem kurzen Abriss der Zugriff auf den filmischen Körper als medienreflexive Figur zu nennen. Fast alle in dieser Arbeit herausmodellierten Formen filmischer Körperlichkeit gründen auf intermedialen Transformationsprozessen. Das intermedial ausgerichtete Analyseinstrumentarium machte es möglich, den filmischen Körper in seinen vielseitigen Konfigurationen mit anderen Künsten zu lesen, zugleich konnten gerade im Abgleich mit anderen Künsten filmische Verfahren offengelegt werden, die die mediale Verfasstheit des Films reflektieren.

Damit wurde zwar keine übergreifende Ästhetik des Körpers beschrieben, die einzelnen Mikrostudien erlaubten gleichwohl, die vielfältigen und widersprüchlichen Konzepte eines filmisch gestalteten modernen Menschen in Dialog treten zu lassen und somit auch bislang unbekannte Kontinuitätslinien und Brüche aufzuzeigen.

Die Resultate dieser Arbeit sollen nicht allein einer isolierten Betrachtung der Epoche des frühen russischen Films dienen. Vielmehr stand von Anfang an das Anliegen im Vordergrund, eine Grundlage zu schaffen, von der ausgehend in späteren, auf dieser Arbeit aufbauenden Studien die frühen russischen Filme synchron in einen gesamteuropäischen Kontext des

frühen Kinos zu integrieren, als auch diachron in eine russisch-sowjetische Filmgeschichte einzuflechten wären. Solche Querverbindungen wurden im Rahmen dieser Arbeit an einzelnen Stellen durch Exkurse vorgenommen (vgl. Kapitel 9, 10 und 13) und dienen auch zur Inspiration für weitere Untersuchungen.

Im Hinblick auf das Verhältnis von Körper und Medialität stellt sich am Ende die Frage, wo das kritische Potenzial der untersuchten Filme selbst liegt. Die Fallstudien zeigten, wie der Film auf soziokulturelle Vorbilder und Modelle eines Neuen Menschen und seines Körpers zurückgreift, wie er kunstästhetische Muster reproduziert und Modephänomene aufnimmt und sie lustvoll wiedergibt. Zugleich wurde deutlich, wie spezifische filmische Formen von Körperlichkeit vorgefertigte und dominierende Vorstellungen eines modernen oder Neuen Menschen auch herausfordern und hinterfragen können. Dieser Punkt erweist sich als besonders interessant in Bezug auf die kulturgesellschaftliche Verortung des Kinos im untersuchten Zeitraum. In den 1910er-Jahren etablierte sich der Film nämlich nicht nur zur Kunst des Bürgertums, sondern zur eigentlichen Kunst der Masse. Nicht weil er sich eines Massengeschmacks bediente, sondern weil er vielmehr einem großen Teil der Bevölkerung eine Gelegenheit zur Reflexion bieten konnte. Gerade die Möglichkeiten des Films, den menschlichen Körper in seiner höchsten Leiblichkeit auszustellen, ihn zu bearbeiten und zu verfremden, ihn zum Verschwinden zu bringen und wieder aufleben zu lassen, stellte (und stellt noch heute) ein Potenzial dar, um über kollektive und individuelle körperliche Identitäten und Utopien nachzudenken. Schließlich ist der neue (kinematographische) Mensch eine rein filmische Imagination, in der verschiedenste Sehnsüchte, Ängste, Wünsche und Visionen sichtbar werden.

Anhang

Bibliografie

A. B. (1914): «Teatr Kochmanskogo». In: *Moskovskij listok*, 29.4.1917, 94, 4.

Abel, Richard (1991): «The ‹Magnetic Eyes› of Ivan Mozzhukhin». In: *Cinefocus*, 2/1, 27–34.

Abramovič, Nikolaj (1909): *V osennich sadach. Literatura segodnjašego dnja*. Moskva: Zarja.

Agde, Günter / Schwarz, Alexander (2012): *Die rote Traumfabrik. Meschrabpom-Film und Prometheus 1921–1936*. Berlin: Bertz + Fischer.

Andreev, Leonid (1996): «Pi′sma o teatre» [1912]. In: Andreev, Leonid (Verf.) / Andreev, I. (Hg.): *Sobranie sočinenij v šesti tomach. Band 6, Rasskazy 1916–1919; Povesti 1916–1919; Dnevnik Satany; P'esy 1916; Stat'i*. Moskva: Chudožestvennaja literatura, 509–558.

Andreevskij, Ivan et al. (1890): *Ėnciklopedičeskij slovar'*. Sankt-Peterburg: Semenovskaja Tipo-litografija.

Andreevskij, Sergej (1912): (o. T.). In: *Vestnik kinematografii*, 48, 2–3.

[Anonymus] (1911a): «Za den′. Peryšky». In: Moskovskaja *Gazeta-kopejka*, 27.12.1911, III, 287/853, 4.

[Anonymus] (1913a): «Novye lenty. Vakchanalija». In: *Sine-fono*, 25, 49.

[Anonymus] (1913b): *Obozrenie teatrov*, 2201, 13.9.1913, 9.

[Anonymus] (1913c): *Otzyvy stoličnoj pressy o p'ese Anatolija Kamenskogo ‹Leda› [v postanovke Veselogo teatra]*. Sankt-Peterburg: Tip. AO Al′fa.

[Anonymus] (1913d): «Vse tancujut tango». In: *Argus*, 12, 112 f.

[Anonymus] (1914a): «Chronika. Tragedija Ledy». In: *Sine-fono*, 14, 34.

[Anonym] (1914b): «E. Potopčina i tango». In: *Kine-žurnal*, 2, 33.

[Anonymus] (1914c): «Futuristy na ėkrane». In: *Vestnik Kinematografii*, 88, 32.

[Anonymus] (1914d): «Malen′kaja chronika». In: *Teatr i* iskusstvo, 3, 56.

[Anonymus] (1914e): «Novosti kinematografičeskogo repertuara. Ditja bol′šogo goroda». In: *Vestnik kinematografii*, 85, 38.

[Anonymus] (1914f): «Novye lenty. Lili Fleri podvel». In: *Sine-fono*,12, 66.

[Anonymus] (1914g): «Novye lenty. Vsjak na Rusi tango tancuet». In: *Kine-žurnal*, 3, 62.

[Anonymus] (1914h): «Opisanie novych kartin. Žizn′ v smerti». In: *Vestnik kinematografii*, 95/15, 28.

[Anonymus] (1914i): «Peterburg». In: *Vestnik kinematografii*, 11,

[Anonymus] (1915a): «Ėkran merknet …». In: *Sine-fono*, 4, 54.

[Anonymus] (1915b): «Opisanija kartin. Grezy». In: *Kinema*, 12/28, 23–24.

[Anonymus] (1916a): «Opisanija kartin. Sčast′e večnoj noči». In: *Kinema*, 2/30, 58–60.

[Anonymus] (1916b): «Novye lenty. Žizn′– mig, iskusstvo – vecno». In: *Sine-fono*, 9–10, 105.

[Anonymus] (1917a): «Kritičeskoe obozrenie. Pljaska smerti». In: *Proėktor*, 1–2, 13.

[Anonymus] (1917b): «Novye lenty. Pljaska smerti», In: *Sine-fono*, 78, 99 f.

[Anonymus] (1917c): «Satana likujuščij». In: *Teatral'naja gazeta*, 43, 16.

[Anonymus] (1918a): «Chronika». In: *Mir ėkrana*, 3, 13–14.

Antalovsky, Tatjana (1987): *Der russische Frauenroman (1890–1917). Exemplarische Untersuchungen*. München: Otto Sagner.

Antropov, Vladimir (2002): «Vladislav Starevič». In: Ivanova, Vera et. al. (Hg.): *Velikij Kinemo. Katalog sochranivšichsja igrovych fil'mov Rossii: 1908–1919*. Moskva: Novoe literaturnoe obozrenie, 517–521.

Argus (1915): «Artisty ėkrana». In: *Kine-žurnal*, 15–16, 118–119.

Arnheim, Rudolf (2002 [1932]): *Film als Kunst*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.

Auerbach, Jonathan (2007): *Body shots: Early Cinema's Incarnations*. Berkeley: University of California Press.

Bagrov, Petr / Nusinova, Natal'ja (2013): «Olga Preobraženskaja (1881–1971) e Ivan Pravov (1901–1971)». In: *Il Cinema Ritrovato. XXVIII edizione*. Bologna: Fondazione Cineteca di Bologna, 212–227

Balázs, Béla (2003): «Der sichtbare Mensch oder die Kultur des Films» [1924]. In: Albersmeier, Franz-Josef (Hg.): *Texte zur Theorie des Films*. Stuttgart: Reclam, 224–233.

Barthes, Roland (1985 [franz. 1980]): *Die helle Kammer*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.

Bataev, Ch. (2001): «Prepodavanie ėlementov patofiziologii v Imperatorskom Moskovskom universite v 1804–1836 gg.». In: *Vestnik Rossijskogo universiteta družby narodov*, 1, 31–35.

Baudry, Jean-Louis (1978): *L'Effet cinéma*. Paris: Albatros.

Baxmann, Inge (1991): «Traumtanzen oder die Entdeckungsreise unter die Kultur». In: Gumbrecht, Hans et. al. (Hg.): *Paradoxien, Dissonanzen, Zusammenbrüche*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 316–340.

Bechterev, Vladimir (1915): «Kinematograf i nauka». In: *Vestnik Kinematografii,* 110/8, 39–40.

Becker, Barbara / Schneider, Irmela (2000): *Was vom Körper übrig bleibt. Körperlichkeit – Identität – Medien*. Frankfurt a. M.: Campus.

Becker, Sabina / Korte, Barbara (Hg.) (2011): *Visuelle Evidenz. Fotografie im Reflex von Literatur und Film*. Berlin / New York: De Gruyter.

Bek, A. (1914): «Novaja sila». In: *Kinema-Omnium*, 2, 16.

Belenson, Aleksandr (1925): «*Kino segodnja. Očerki sovetskogo kino-iskusstva. Kulešov–Vertov–Ėjzenštejn*. Moskva: Eigenverlag.

Belyj, Andrej (1907): «Sinematograf». In: *Vezy*, 7, 51.

Benjamin, Walter (2002): «Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit» [1936]. In: Benjamin, Walter: *Medienästhetische Schriften*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp. 351–383.

Béranger de, Pierre-Jean (1839): *Œuvres complètes de Béranger*. Paris: H. Fournier.

Berdjaev, Nikolaj (1949): *Samopoznanie. Opyt filosofskoj avtobiografii*. Paris: YMCA-Press.

Beskin, Ėmmanuil (1912): «Moskovskie pis'ma III». In: *Teatr i iskusstvo*, 46, 11.11.1912, 89.

Bette, Karl-Heinrich (1989): *Körperspuren. Zur Semantik und Paradoxie moderner Körperlichkeit*. Berlin/Boston: De Gruyter.

Binova, G. (2003): «Ėrotika i literatura russkogo modernizma». In: *Studia Minora Facultatis Philosophicae Universitatis Brunensis.* 10/6, 31–37.

Blättler, Christine / Flach, Sabine (2006): «Im Licht des Schattens. Der Schatten als eigentliches Wissen in Philosophie und Kunst». In: Frölich, Margrit et al. (Hg.): *Kunst der Schatten*. Marburg: Schüren, 41–63.

Blok, Aleksandr (1978): «Die Elementarkräfte und die Kultur» [russ. 1908]. In: Blok, Aleksandr (Verf.) / Mierau, Fritz (Hg.): *Ausgewählte Werke, Band 2. Gedichte, Poeme.* München: Hanser, 140–152.

– (1980a): «*Stichija i kul'tura* [1908]». In: Blok, Aleksandr (Verf.) / Dudin, M. (Hg.):

Sobranie sočinenij v šesti tomach, *Band 4. Očerki, stat'i, reči 1905–1921*. Leningrad: Chudožestvennaja literatura, 115–124.

– (1980b): *«Pljaski smerti»* [1912]. In: Blok Aleksandr (Verf.) / Dudin, M. (Hg.): *Sobranie sočinenij v šesti tomach. Band 2. Stichotvorenija i poėmy 1907–1921.* Leningrad: Chudožestvennaja literatura, 174–177.

– (Verf.) / Kluge, Manfred (Hg.) (1984): *Kreuzwege. Gedichte und Poeme*. München: Heyne.

Bochow, Jörg (1997): *Vom Gottmenschentum zum neuen Menschen*. Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier.

Boele, Otto (2009): *Erotic Nihilism in Late Imperial Russia. The Case of Mikhail Artsybashev's Sanin.* Madison: University of Wisconsin Press.

– (2014): «Iskrennost' s soboj, iskrennost' v vsem. Arcybaševščina i ėrotičeskij nigilizm v tvorčestve neprofessional'nych avtorov (1907–1911)». In: *Russian Literature*, 76, 117–133.

Bonč-Tomaševskij, Michail (1914): *Kniga o tango. Iskusstvo i seksual'nost'.* Moskva: V. Portugalov.

Bowlt, John (1990): «Natalia Goncharova and Futurist Theater». In: *Art Journal*, 49/1, 44–51.

– (1996): «Body Beautiful. The Artistic Search for the Perfect Physique». In: Bowlt, John et al. (Hg.): *Laboratory of Dreams. The Russian Avant-Garde and Cultural Experiment*. Stanford, Calif.: Stanford University Press, 37–58.

Brandstetter, Gabriele (1995): *Tanzlektüren. Körperbilder und Raumfiguren der Avantgarde*, Frankfurt a. M.: Fischer TB.

Brik, Lilja (1940): «Libretto scenarija». In: Majakovskij V. V. (Verf.) / Fevral'skij, Aleksandr (Hg.): *Kino. Scenarij, stat'i, pis'ma, reči, stichi*. Moskva: Goskinoizdat, 269–271.

Brill, Abraham (1914): «Die Psychopathologie der neuen Tänze». In: *Imago,* 3, 401–409.

Brockmann, Stephen (2010): *Critical History of German Film*. Rochester: Camden House.

Bronfen, Elisabeth (2004): *Nur über ihre Leiche. Tod, Weiblichkeit und Ästhetik*. Würzburg: Königshausen & Neumann.

Bulgakowa, Oksana (2005): *Fabrika žestov*. Moskva: Novoe literaturnoe obozrenie.

– (2010): «Scheherazade eines Groschenromans. Russische Doppelgängerinnen». In: Schlüpmann, Heide et al. (Hg.): *Unmögliche Liebe. Asta Nielsen, ihr Kino.* Wien: Filmarchiv Austria, 353–364.

Casetti, Francesco (2007): «Theory, Post-theory, Neo-theories: Changes in Discourses, Changes in Objects». In: *Cinémas*, 2/3, 33–44.

Cavendish, Philip (2004): «Cinema: The Hand That Turns the Handle: Camera Operators and the Poetics of the Camera in Pre-Revolutionary Russian Film». In: *Slavonic and East European Review*, 82/2, 201–245.

Charcot, Jean Martin / Richer, Paul (Verf.) / Schneider, Manfred (Hg.) (1988) [1887]: *Die Besessenen in der* Kunst. Göttingen: Steidl.

Chirat, Raymond (Hg.) (1995): *Catalogue des films français de fiction de 1908 à 1918.* Paris: Cinémathèque Française.

Ciccotti, Eusebio / Pauly, Rebecca (2008): «Through a screen darkly. Penetrating Layers of Illusion in Text and Film – an Italian Perspective». In: *Literature/Film Quarterly,* 36/3, 188–201.

Costlow, Jane (1993): *Sexuality and the Body in Russian Culture.* Stanford, Calif.: Stanford University Press.

Cowles, Virginia (1967): *1913. An End and a Beginning*, New York: Harper & Row.

Curtis, Scott (2015): *The Shape of Spectatorship. Art, Science and Early Cinema in Germany.* New York: Columbia University Press.
Čulkov, Georgij (1908) «Živaja fotografija». In: *Zolotoe runo*, 6, 11.

Dahlquist, Marina et al. (Hg.) (2018): *Corporeality in Early Cinema. Viscera, Skin, and Physical Form*. Bloomington, Indiana: Indiana University Press (Early Cinema in Review. Proceedings of Domitor).
Danuser, Hermann et al. (2013): *Avatar of Modernity. «The Rite of Spring» Reconsidered*. Basel / London: Paul Sacher Foundation / Boosey & Hawkes.
DeBlasio, Alyssa (2007): «Choreographing space, time, and dikovinki in the films of Evgenii Bauer». In: *The Russian Review*, 66, 671–692.
Diderot, Denis (1964 [1830]): *Das Paradox über den Schauspieler*. Frankfurt a. M.: Insel.
Dijkstra, Bram (1986): *Idols of Perversity. Fantasies of Feminine Evil in Fin-de-Siècle Culture*. New York: Oxford University Press.
Doane, Mary Ann (1990): «Melodrama, Temporality, Recognition. American and Russian Silent Cinema». In: *East-West Film Journal*, 4/2, 69–89.
– (2002): *The Emergence of Time. Modernity, Contingency, the Archive*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press.
Doroševič, Vlas (1913): «G-ža Truchanova. Stat'ja. Na russkom i francuzkom jazykach». RGALI, f. 1403, op. 3, ed. chr. 51, l. 1.
Drehli, Robnik (2002): «Körper-Erfahrung und Film-Phänomenologie». In: Felix, Jürgen (Hg.): *Moderne Film Theorie*. Mainz: Bender, 246–280.
Drubek, Natascha (2007): «Der Film als Leben nach dem Tode (Evgenij Bauėrs Posle smerti, 1915)». In: *Wiener Slavistischer Almanach. Thanatologien – Thanatopoetik. Der Tod des Dichters – Dichter des Todes.* München: Otto Sagner, 60, 257–273.
– (2012): *Russisches Licht. Von der Ikone zum frühen sowjetischen Kino*. Köln / Wien: Böhlau Verlag.
– (2017): «Roždenie kino Rossijskoj imperii i kinocenzura [1]». In *Vestnik VGIK*, 4/34, 8–23.
– (2018): «Roždenie kino Rossijskoj imperii i kinocenzura [2]». In *Vestnik VGIK*, 1/35, 8–19.
Dubrovskij, M. (1915): «Russkiy kine-akter». In: *Kine-žurnal*, 13–14, 72–74.
Duncan, Isadora (Verf.) / Federn, Karl (Übers.) (1903): *Der Tanz der Zukunft. Eine Vorlesung*. Leipzig: Diederichs.
Duncan, Isadora [unter Ajsedora, Dunkan erschienen] (1908 [engl. 1903]): *Tanec buduščego.* Moskva: Zarja.
Dymšyc, Nina / Iševskaja, Svetlana (2010): «Ot žesta žisni … k žestu iskusstva». In: *Kinovedčeskie zapiski*, 96, 50–91.

Early Russian Film Prose. Online Research Team Project. www.hum.hse.ru/ditl/filmprose/libretti (6.2. 2022)
Ebert, Christa (2000): «Die symbolistische Inszenierung der Persönlichkeit. Die dekadente Madonna der Zinaida Gippius». In: Ohme, Andreas / Steltner, Ulrich (Hg.): *Der russische Symbolismus. Zur sinnlichen Wortkunst.* München: Otto Sagner, 25–46.
Echle, Evelyn (2009): *Danse Macabre im Kino. Die Figur des personifizierten Todes als filmische Allegorie*. Stuttgart: Ibidem.
Edvards, D. (1910): *Ideal'naja kul'tura tela*. Sankt-Peterburg: Sotrudnik.
Elsaesser, Thomas (2002): *Filmgeschichte und frühes Kino. Archäologie eines Medienwandels.* München: Edition Text + Kritik.

Elsaesser, Thomas / Hagener, Malte (2013 [2007]): *Filmtheorie zur Einführung*. Hamburg: Junius.
Engelstein, Laura (1994): *The Keys to Happiness. Sex and the Search for Modernity in Fin-de-Siècle Russia*. Ithaca / London: Cornell University Press.
Ermilov, V. (1914): «Kinemo i ego prokurory». In: *Vestnik Kinematografii*, 90, 13–14.
Ėtkind, Aleksandr (1996): *Eros des Unmöglichen. Die Geschichte der Psychoanalyse in Russland*, Leipzig: Kiepenheuer.
– (1998): *Chlyst. Sekty, Literatura i Revoljucija*. Moskva: Novoe literaturnoe obozrenie.
Evreinov, Nikolaj (1911): *Nagota na scene*. Sankt-Peterburg: Tipografija morskogo ministerstva.
Evtichiev, V. (Hg.) (1909): *Leda: Literaturnij-chudožestvennij sbornik.* (o. O.)
Experiment (Hg.) (2006): «Chapter 1: The Birth of the Cabaret: Variety Theaters, Dancing Girls and the Gypsy Romance». In: *Experiment*, 12/1, 57–85.

Fenger, Jospehine (2011): «Chorea – Krise und Katharsis». In: Birringer, Johannes / Fenger, Josephine (Hg.): *Tanz und WahnSinn.* Leipzig: Henschel, 9–27 (Jahrbuch Tanzforschung).
Fomin, Valerij et al. (Hg.) (2004): *Letopis' rossijskogo Kino 1863–1929*. Moskva: Materik.
Franc-Nohain (1913): «Tangomanie». In: *Fémina*, 300, 375–378.
Frölich, Margrit et al. (Hg.) (2001): *No Body Is Perfect. Körperbilder im Kino*. Marburg: Schüren (Arnoldshainer Filmgespräche, 19).
Fuchs, Georg (1905): *Die Schaubühne der Zukunft*. Berlin: Schuster und Loeffler.

Galt, Rosalind (2011): *Pretty. Film and the Decorative Image*. New York: Columbia University Press.
Gamper, Michael / Hühn, Helmut (2014): *Was sind Ästhetische Eigenzeiten?* Hannover: Wehrhahn Verlag.
Garafola, Lynn (2005): «Soloists Abroad. The Prewar Careers of Natalia Trouhanova and Ida Rubinstein». In: Garafola, Lynn: *Legacies of Twentieth-Century Dance.* Middletown, Conn.: Wesleyan University Press, 148–170.
Gardin, Vladimir (1949–1952): *Vospomininanija. Band 1, 2*. Moskva: Goskinoizdat.
– (1913): «‹Ključi sčast′ja›. (Po romanu A. A. Verbickoj). Režisserskij scenarij kinofil′ma i scenarij 1 kartinj. Avtograf i avtoriz. mašinopis′». RO RNB. f. 173, op. 1, ed. chr. 211.
Gejnim (1913a): «Novoe iskusstvo». In: *Kinoteatr i žizn'*, 1, 2–4.
– (1913b): «Sinematograf i iskusstvo, II, Velikij Kinemo». In: *Sine-fono*, 6/24, 16–19.
– (1913c): «Kinematograf i iskusstvo, III, Vse pozvoleno». In: *Sine-fono*, 6/25, 20–22.
– (1913d): «Kinematograf i iskusstvo, IV, Vozmutivšijsja Pigmalion». In: *Sine-fono*, 6/26, 17–21.
Germann, Lukas (2016): *Die Wirklichkeit als Möglichkeit. Das revolutionäre Potential filmischer Ästhetik*. Zürich/Berlin: Diaphanes.
Gilbert, Sandra / Gubar, Susan (1979): *The Madwoman in the Attic. The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination*. London: Yale University Press.
Ginzburg, Semen (2007 [1963]): *Kinematografija dorevoljucionnoj Rossii*. Moskva: Agraf.
Gippius, Zinaida (2002): «Čertova Kukla. Žisneopisanie v 33-glavach» [1911]. In: Gippius, Zinaida (Verf.): *Sobranie sočinenij, Band 5. Čertova kukla. Romany, stichotvorenija.* Moskva: Russkaja kniga, 5–170.

– (2011): «Sinema» [1926]. In: Gippius, Zinaida (Verf.) / Prokopov (Hg.): *Sobranie sočinenij, Band 12. Tam i zdes'. Literaturnaja i političeskaja publicistika 1920–1927 gg.*. Moskva: Russkaja kniga, 379–381.

Gogol, Nikolaj [Gogol', Nikolaj] (2012): «Das Porträt» [1835–1842]. In: Gogol, Nikolaj (Verf.) / Reissner, Eberhard (Übers.): *Erzählungen.* Stuttgart: Reclam, 199–272.

Goll, Yvan (1920): *Die Chapliniade. Eine Kinodichtung.* Dresden: Kaemmerer.

Gor'kij, Maksim (1958): «S Vserossijskoj vystavki. Sinematograf Ljum'era [1986]». In: *Sobranie sočinenij v tridcatij tomach, Band 23. Stat'i 1895–1906*. Moskva: Gos. izd. chudož. lit., 242–249.

– [unter Pseudonym I. M. Pacatus erschienen] (1995a [russ. 1896]): «Flüchtige Notizen». In: *KINtop. Jahrbuch zur Erforschung des frühen Films,* 4, 13–16.

– [unter Pseudonym A. P–v erschienen] (1995b [russ. 1896]): «Von der Gesamtrussischen Ausstellung. Der Kinematograph von Lumière». In: *KINtop. Jahrbuch zur Erforschung des frühen Films,* 4, 16–20.

Gordeeva, Tat'jana (2016): «Myšečnoe svjazyvanie v istorii sovremennogo tanca. Ot režima massovosti k režimu kollektivnosti». In: *Vestnik Akademii russkogo baleta im A. Ja. Vaganovoj*, 6/47, 59–68.

Gračeva, Alla (1989): «A. A. Verbickaja. In: Nikolaev, P. (Hg.): *Russkie pisateli. Biografičeskij slovar', Band 1.* Moskva: Sovetskaja ėnciklopedija, 418–420.

– (1992): «Ėstetika russkogo moderna i ženskaja proza načala XX veka (A. A. Verbickaja)». In: Göpfert, Frank (Hg.): *Russland aus der Feder seiner Frauen. Zum femininen Diskurs in der russischen Literatur.* München: Otto Sagner, 69–78 (Slavistische Beiträge).

– (2005): «Kamenskij, Anatolij Pavlovič», In: Skatova, N. (Hg.): *Russkaja literatura XX veka. Prozaiki, poėty, dramaturgi. Bio-bibl. slovar', v 3 t., Band 2*. Moskva: OLMA-PRESS Invest, 146–148.

Graščenkova, Irina (2005): *Kino serebrjanogo veka. Russkij kinematograf 10-ch godov I kinematograf russkogo posleoktjabr'skogo zarubež'ja 20-ch godov*. Moskva: Možaev.

Groys, Boris / Hagemeister, Michael (Hg.) (2005): *Die Neue Menschheit. Biopolitische Utopien in Russland zu Beginn des 20. Jahrhunderts*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.

Gumbrecht, Hans (1988): «Beginn von ‹Literatur›, Abschied vom Körper?». In: Tillmann-Bartylla, Dagmar et al. (Hg.): *Der Ursprung von Literatur. Medien, Rollen, Kommunikationssituationen zwischen 1450 und 1650*. München: W. Fink, 15–50.

Gunning, Tom (1986): «Cinema of Attraction. Early Film, Its Spectator and the Avant-Garde». In: *Wide Angle*, 8/3–4, 63–70.

– (1995): «Phantom Images and Modern Manifestations. Spirit Photography, Magic Theater, Trick Films, and Photography's Uncanny». In: Petro, Patrice (Hg.): *Fugitive Image. From Photography to Video.* Bloomington: Indiana University Press, 42–71.

– (2003): «Loïe Fuller and the Art of Motion: Body, Light, Electricity, and the Origins of Cinema». In: Allen, Richard / Turvey, Malcolm (Hg.): *Camera Obscura, Camera Lucida. Essays in Honor of Annette Michelson.* Amsterdam: Amsterdam University Press, 75–90.

Han, Byung-Chul (2015): *Die Errettung des Schönen.* Frankfurt a. M.: S. Fischer.

Hansen-Löve, Aage (1989): *Der russische Symbolismus. System und Entfaltung der poetischen Motive*, *Band 1. Diabolischer Symbolismus*. Wien: Verlag der österreichischen Akademie der Wissenschaften.

– (1991): «Zur Typologie des Erhabenen in der Russischen Moderne». In: *Poetica*. 23/1–2, 166–216.

– (1996): «Allgemeine Häretik, russische Sekten und ihre Literarisierung in der Moderne». In: Fieguth, Rolf (Hg.): *Orthodoxien und Häresien in den slavischen Literaturen*. Wien: Peter Lang, 171–294 (Wiener Slawistischer Almanach, Sonderband 41).

Hansen, Miriam (1992): «Deadly Scenarios. Narrative Perspective and Sexual Politics in Pre-Revolutionary Russian Film». In: *Cinefocus*, 2/2, 10–19.

Hecker, Justus F.C. (1832): *Die Tanzwuth. Eine Volkskrankheit im Mittelalter: nach den Quellen für Aerzte und gebildete Nichtärzte bearbeitet.* Berlin: Enslin.

– (1846): *Ueber Sympathie. Eine Vorlesung gehalten im wissenschaftlichen Verein zu Berlin am 21. März 1846*. Berlin: Enslin.

Heine, Heinrich (1988): «Lutetia: Brief XLII, 7. Februar 1842». In: Windfuhr, Manfred (Hg.): *Historisch-kritische Gesamtausgabe der Werke, Band 13. Lutezia I.* Hamburg: Hoffmann und Campe.

Heller, Heinz-Bernd / Prümm, Karl / Peulings, Birgit (Hg.) (1999): *Der Körper im Bild: Schauspielen – Darstellen – Erscheinen.* Marburg: Schüren (Schriftenreihe der Gesellschaft für Film- und Fernsehwissenschaft, 7).

Hoffmann, Dagmar (Hg.) (2010): *Körperästhetiken. Filmische Inszenierungen von Körperlichkeit*. Bielefeld: Transcript.

Holzmann, Gabriela (2001): *Schaulust und Verbrechen. Eine Geschichte des Krimis als Mediengeschichte (1850–1950)*. Stuttgart: J. B. Metzler.

Iampolski, Mikhail (1991): «Kuleshov's experiments and the new anthropology of the actor». In: Taylor, Richard / Christie, Ian (Hg.): *Inside the Film Factory. New Approaches to Russian and Soviet Cinema*. London: Routledge, 31–50.

Ivanova, Vera et al. (Hg.): *Velikij Kinemo. Katalog sochranivšichsja igrovych fil'mov Rossii: 1908–1919*. Moskva: Novoe literaturnoe obozrenie.

Ingold, Felix (2013 [2000]): *Der grosse Bruch. Russland im Epochenjahr 1913*. Berlin: Matthes & Seitz.

Internetowa Baza Filmu Polskiego. www.filmpolski.pl (6.2.2022)

Irzykowski, Karol (1924): *Dziesiąta muza*. Krakow: Krakowska Spółka Wydawnicza.

James, Paula (2013): *Ovid's Myth of Pygmalion on Screen. In Pursuit of the Perfect Woman*. London / New York: Bloomsbury.

Jangirov, Rašit (2011): *Drugoe Kino*. Moskva: Novoe literaturnoe obozrenie.

Jestrovic, Silvija (2002): «Theatricality as Estrangement of Art and Life In the Russian Avant-Garde». In: *SubStance*, 2/31, 42–56.

Jordan, Pamela (2016): *Stalin's Singing Spy . The Life and Exile of Nadezhda Plevitskaya.* Lanham, Md.: Rowman & Littlefield.

Kabakova, Galina / Kont, Francis (Hg.) (2005): «Ot russkoj duši k russkomu telu». In: dies. (Hg.): *Telo v russkoj kul'ture*. Moskva: Novoe literaturnoe obozrenie, 5–16.

Kaes, Anton et al. (Hg.) (2016): *The Promise of Cinema: German Film Theory, 1907–1933*. Oakland: University of California Press.

Kaiser, Gert (1983): *Der tanzende Tod. Mittelalterliche Totentänze*. Frankfurt a. M.: Insel Verlag.

Kal'nev, Michail (1902): *Na radenii u chlystov. Obličenie samoobol'ščenija chlystovskich lžeprorokov*. Odessa: Tipochromolit. D. Pljuščeva.

Kamenskij, Anatolij (1907): *Leda. P'esja v 2-ch dejstvijach.* Sankt-Peterburg: Žurn. «Byloe-grjaduščee».

– (1910): *O svobodnom čeloveke*, Kiev: Gong.

– (1914a): Leda. In: Kamenskij, Anatolij (Hg.): *Rasskazy.* Petrograd: T-vo A. F. Marks, 230–248.
– (1914b): *Tragedija Ledy. Soderž. kinofil'ma.* Petrograd: Globus.
Kamenskij, Anatolij / Truchanova, Natal'ja (1914): «Dogovor». RGALI, f. 1403, op. 1, ed. chr. 1316, l. 35.
Kasatkina, Tat'jana (Hg.) (1992): *Ajsedora. Gastroli v Rossii*. Moskva: Artist, Režisser, Teatr.
Kasten, Friedrich (1991): *Totentanz. Kontinuität und Wandel eines Bildthemas vom Mittelalter bis heute.* Mannheim: Buchladen Druck & Verlag.
Keller, Gottfried (2018): «Tanzlegendchen» [1872]. In: Keller, Gottfried: *Sieben Legenden*. Stuttgart: Reclam, 80–86.
Kelly, Catriona (2001): *Refining Russia. Advice Literature, Polite Culture, and Gender from Catherine to Yeltsin*. Oxford: Oxford University Press.
Kessler, Frank (1998): «Lesbare Körper». In: *KINtop, 7*, 15–28.
Kirillova, Ol'ga (2016): «Kinotekst Valerija Brjusova». In: *Meždunarodnyj žurnal issledovanij kul'tury*, 7/2, 84–89.
– (2016): «Tanatologija, dekadentskogo kinematografa Rossii. Ot Evgenija Bauera do našich dnej». In: Skorochod, Natal'ja et al. (Hg.): *E. F. Bauer. Pro et Contra, antologija.* Sankt–Peterburg: RCHGA, 643–662.
Kleihues, Alexandra / Naumann, Barbara / Pankow, Edgar (Hg.) (2010): *Intermedien. Zur kulturellen und artistischen Übertragung*. Zürich: Chronos.
Knowles, Mark (2009): *The Wicked Waltz and Other Scandalous Dances. Outrage at Couple Dancing in the 19th and Early 20th Centuries*. Jefferson: McFarland.
Koch, Gertrud (2016a): «Die kinematographische Animation des Schattens». In: Keilbach, Judith / Morsch, Thomas (Hg.): *Zwischen Raubtier und Chamäleon. Texte zu Film, Medien, Kunst und Kultur*. Paderborn: Wilhelm Fink, 257–268.
– (2016b): «Der unsterbliche Körper – Kino und Todesangst». In: Keilbach, Judith / Morsch, Thomas (Hg.): *Zwischen Raubtier und Chamäleon. Texte zu Film, Medien, Kunst und Kultur*. Paderborn: Wilhelm Fink, 269–282.
Koebner, Thomas (2012): «Furor und Entrückung: Zu Abbildungen der Ekstase im Film». In: Koebner, Thomas (Hg.) (2012): *Ekstase im Film*. München: Edition Text + Kritik, 137–160.
Köhler, Kristina (2017): *Der tänzerische Film. Frühe Filmkultur und moderner Tanz*. Marburg: Schüren.
Kolesnikova, Larisa (2016): «Lilja Brik ‹Haute Couture›». In: *Teorija mody. Odežda, telo, kul'tura*, 41/3, 230–282.
Kollontaj, Aleksandra (1913): «Novaja ženščina». In: *Sovremennyi mir*, 9, 153–185.
Kon, Igor' (1997): *Seksual'naja kul'tura v Rossii. Klubnička na berezke*. Moskva: Ob''ed. gumanitar. o-vo.
König, Eugen (1989): *Körper – Wissen – Macht. Studien zur historischen Anthropologie des Körpers*. Berlin: Dietrich Reime.
Konovalov, Dmitrij (1908): *Religioznyj ėkstaz v russkom mističeskom sektantstve*. Sergiev Posad: Tip. Sv.-Tr. Sergievoj lavry.
Korotkij, Viktor (2009): *Operatory i režissery russkogo igrovo kino. 1897–1921.* Moskva: NII kinoiskusstva.
Kovalov, Oleg (2011): «Danse macabre po-russki». In: *Seans*, 45–46.
Kovalova, Anna (2009): «Glavnye ukazanija pri prosmotre kinematografičeskich lent. Petrograd, 1915». In: *Kinovedčeskie zapiski*, 92–93, 449–455.
– (2012): *Kinematograf v Peterburge, 1907–1917. Kinoproizvodstvo i fil'mografija*. Sankt-Peterburg: Skriptorium.

– (2017): «World War I and Pre-Revolutionary Russian Cinema». In: *Studies in Russian and Soviet Cinema*, 11/2, 96–117.
– (2019): «‹The Picture of Dorian Gray› painted by Meyerhold»*, In: Studies in Russian and Soviet Cinema*, 13/1, 59–90.
Kovalova, Anna / Civ'jan, Jurij [Tsivian, Yuri] (2011): *Kinematograf v Peterburge 1896–1917. Kinoteatry i zriteli*. Sankt-Peterburg: Masterskaja SEANS.
Kovalova, Anna / *Semenov, Viktor (2017)*: «Kino, tsenzura i vlast' v Peterburge-Petrograde 1890–1910-kh godov». In: *Apparatus. Film, Media and Digital Cultures in Central and Eastern Europe,* 4.
Kraus, Matthias (1996): «Der Körper im Bild. GFF-Tagung in Marburg». In: *MEDIENwissenschaft/Rezensionen*, 4, 395–399.
Kreimeier, Klaus (2011): *Traum und Exzess. Die Kulturgeschichte des frühen Kinos.* Wien: Zsolnay.
Krusanov, Andrej (1996): *Russkij avangard. 1907–1932. Band 1.* Sankt-Peterburg: Novoe literaturnoe obozrenie.
Kugel', Aleksandr [unter Pseudonym Homo novus erschienen] (1914): «Tango». In: *Teatr i iskusstvo,* 21, 467–469.

Lachmann, Renate (1998): «Phantomlust und Stereoskopie». In: Kablitz, Andreas / Neumann, Gerhard (Hg.): *Mimesis und Simulation*. Freiburg: Rombach, 479–514.
Lange, Konrad (1907 [1901]): *Das Wesen der Kunst. Grundzüge einer illusionistischen Kunstlehre.* Berlin: G. Grote.
Lačinov. V. P. (Hg.) (1909): *Iskusstvo mimiki*. Sankt-Peterburg: Teatr i iskusstvo.
Larionov, Michail / Zdanevic, Il'ja (1913): «Počemu my raskrašivaemsja». In: *Argus*, 13, 118.
Larionov, Michail / Zdanevic, Il'ja (1995): «Warum wir uns bemalen. Manifest der Futuristen» [russ. 1913]. In: Fähnders, Walter / Asholt, Wolfgang (Hg.): *Manifeste und Proklamationen der europäischen Avantgarde (1909–1938)*. Stuttgart: Metzler, 67–69.
Lenk, Sabine (1989): *Théâtre Contre Cinéma. Die Diskussion um Kino und Theater vor dem Ersten Weltkrieg in Frankreich*. Münster: MAkS Publikationen.
Lento, Mattia (2017): *La scoperta dell'attore cinematografico in Europa. Attorialità, esperienza filmica e ostentazione durante la «‹seconde époque›*. Pisa: Edizioni ETS.
Leyda, Jay (1983 [1960]): *Kino. A history of the Russian and Soviet film.* London: Allen and Unwin.
Lichačev, Boris (1927): *Kino v Rossii (1896–1926). Materialy k istorii russkogo kino*. Leningrad: Academia.
Lischka, Gerhard (2003): *Alles jetzt! Die Mediatisierung.* Bern: Benteli.
Lopatin, Aleksej (2011): Ėstradnyj divertisement v kinematografe – kak forma gorodskoj zreliščno-razvlekatel'noj kul'tury (1900–1910-e gg.). Moskva: unv. Diss.
Lukács, Georg (1992): «Gedanken zu einer Ästhetik des ‹Kino›» [1911]. In: Schweinitz, Jörg (Hg.): *Prolog vor dem Film. Nachdenken über ein neues Medium 1909–1914*, Leipzig: Reclam, 300–305.
Lur'e, Samuil (1909): o. T. in: Sine-fono, 24, 8.
– (1913): *Sredi novinok*. In: *Sine-fono*, 7, 28–31.
Ljubič-Košurov, Ioasaf (1912): *Chlystovkij soblazn. Čto takoe chlystov. radenija*. Moskva: Tip. A. P. Poplavskogo.

Malv (1914): «Predvaritel'nye prosmotry. A. E. Chochlovkin». In: *Kinema-omnium*, 24, 9–21.

Majakovskij, Vladimir (1922): «Kino o kino». In: *Kino-fot.* 4, 5.
Mannoni, Laurent (2000): *The Great Art of Light and Shadow. Archaeology of the Cinema*. Exeter: University of Exeter Press.
Mar, Anna (1910): «Pis'ma Mar Anny Kamenskomu Anatoliju Pavloviču». RGALI, f. 1008, op. 1, ed. chr. 5.
Mar, Ksenija (1918): «Ego vzgljad». In: *Kino-gazeta*, 10, 6.
Martin, François / Martin, Léona Béatrice (2003): *Ladislas Starewitch, 1882–1965. ‹Le cinéma … rend visibles les rêves de l'imagination›*. Paris / Budapest: L'Harmattan.
Matich, Olga [unter Matič, Ol'ga erschienen] (2004a): «Pokrovy Salomei: eros, smert' i istorija». In: Pavlova, M. (Hg.): *Erotizm bes granic.* Moskva: Novoe literaturnoe obozrenie, 90–121.
– (2004b): «Three Russian Dancers: Decadence, Art Nouveau, Degeneration». In: *Experiment*, 10, 115–132.
McReynolds, Louise (2002): «Home Was Never Where the Heart Was. Domestic Dystopias in Russia's Silent Movie Melodramas». In: McReynolds, Louise / Neuberger, Joan (Hg): *Imitations of Life. Two Centuries of Melodrama in Russia*. London: Duke University Press, 127–151.
– (2003): *Russia At Play*. *Leisure Activities at the End of the Tsarist Era.* Ithaca / London: Cornell University Press.
Michajlov, Vladimir (2003): *Rasskazy o kinematografe staroj Moskvy.* Moskva: Materik.
Michel'son, Aleksej (1896): «Ekstaz». In: Michel'son, Aleksej (Hg.): *30'0000 inostrannych slov, vošedšich v upotreblenie v russkij jazyk, s ob''jasneniem ich kornej*. Moskva: Eigenverlag, 548.
Misler, Nicoletta (2011): «Seven Steps, Seven Veils: Salomé in Russia». In: *Experiment*, 17, 155–184.
Morley, Rachel (2003): «Gender Relations in the Films of Evgenii Bauer». In: *The Slavonic and Eastern European Review*, 81/1, 32–69.
Morley, Rachel (2017): *Performing Femininity. Woman as Performer in Early Russian Cinema.* London: I. B. Tauris & Co. Ltd.
Morsch, Thomas (2011): *Medienästhetik des Films. Verkörperte Wahrnehmung und ästhetische Erfahrung im Kino*. Paderborn: Wilhelm Fink.
Moretti, Silvia (2009): «Incatenata alla pellicola Le pre-visioni su carta della Trilogia Majakovskiana di Gianni Toti». In: *Predella*; 26, o. S.
Mozžuchin, Ivan (1918): «Moi mysli». In: *Kino-gazeta*, 10, 3.
Müller, Derek (1998*): Der Topos des Neuen Menschen in der russischen und sowjetrussischen Geistesgeschichte*. Bern: Peter Lang.
Münsterberg, Hugo (1916): *The Photoplay. A Psychological Study.* New York: Appleton.
Muratova, K. (Hg.) (1976): *Ežegodnik rukopisnogo otdela Puškinskogo Doma na 1976 god*. Leningrad: Nauka.

Nezavisimyj (1917): «‹Leda› Anatolija Kamenskogo». In: *Moskovskij listok*, 30.4.1917, 95, 3.
Nežinskaja, Rozina (2017): «Tanec kak forma razvlečenija. Prazdnik Iroda i tanec Salomei v russkoj kul'ture serebryannogo veka». In: Buks, Nora / Penskaja, Elena (Hg.): *Russkaja razvlekatel'naja kul'tura Serebrjanogo veka: 1908–1918*. Moskva: Izdatel'skij dom Vyssej školy ėkonomiki, 206–221.
Nietzsche, Friedrich (1901): *Also sprach Zarathustra. Ein Buch für Alle und Keinen, Band 1*. Chemnitz: C. G. Naumann.
Nikitin, Ivan (1965): «Echal iz jarmarki uchar'-kupec» [1858]. In: *Polnoe sobranie stichotvorenij*. Moskva / Leningrad: Sovetskij pisatel'.

Nusinova, Natal'ja (2017): «Ot bestsellerov literatury Serebryanogo veka k kinochitam i avtorskomu stilju v kino. Fil'm ‹Ključi sčast'ja› Ja. Protazanova i V. Gardina po odnoimennomu romanu A. Verbickoj». In: Buks, Nora / Penskaja, Elena (Hg.): *Russkaja razvlekatel'naja kul'tura Serebrjanogo veka: 1908–1918*. Moskva: Izdatel'skij dom Vysšej školy ėkonomiki, 222–234.

O. I. (1914): «Interesnij sketč». In: *Kine-žurnal*, 9, 66–67.

O'Rourke, Chris (2011): «How to become a bioscope model: Transition, mediation and the language of film performance». In: *Early Popular Visual Culture*, 9/3, 191–201.

Ocep, Fedor [unter Pseudonym Fedor Maškov erschienen] (1913a): «Grjaduščee». In: *Kinoteatr i žizn'*, 5, 2.

– [unter Pseudonym Fedor Maškov erschienen] (1913b): «Ideal kinematografa». In: *Kinoteatr i žizn'*, 4, 1.

– (1914): «‹Kinematograf›. Plan knigi». RGALI, f. 2734, op. 1, ed. chr., 72.

Ochaim, Brygida / Blank, Claudia (1998): *Varieté-Tänzerinnen um 1900. Vom Sinnenrausch zur Tanzmoderne*. Frankfurt a. M. / Basel: Stroemfeld.

Olimpiec, Villi (1909): *Kul't tela*. Sankt-Peterburg: V. N. Michailovskij.

P. (1914): «Leda – Truchanova». In: *Teatral'naja gazeta*, 27.4.1914, 17, 12.

P. G. (1914): «Concours hippiques». In: *Teatr v karikaturach*, 10, 7.

Pachmuss, Temira (1987): «D. S. Merežkovskij i Z. N. Gippius kak avtory scenariev». In: *Novij žurnal*, 167, 215–227.

Petrovskij, I. (1916): «Kinodrama ili kinopovest'?». In: *Proėktor*, 20, 3.

Piispa, Lauri (2013): «Asta Nielsen and the Russian Film Trade». In: Loiperdinger, Martin / Jung, Uli: *Importing Asta Nielsen: The International Film Star in the Making, 1910–1914,* New Barnet: John Libbey Publishing, 247–258 (KINtop Studies in Early Cinema, 2).

– (2014): *Näyttelijän taide venäläisessä elokuvassa 1907–1919 [The Art of Acting in Russian Cinema, 1907–1919]*. Turku: University of Turku.

Potapova, A. (1910): *Azbuka krasoty i zdorov'ja. Kul'tura tela.* Sankt-Peterburg: Gramotnost'.

Pozdnjakov, Aleksandr (2014): *List'ja Akanta. Istorija i predystorija ‹lenfil'ma›, 1914–2014*. Sankt-Peterburg: Kinostudija «Kinomel'nica».

Preobraženskaja, Ol'ga (1965): «Vospominanija». In: *Kino i vremja,* 4, 163–172.

Pronin, Aleksandr (2019): *Bumažnyj Vertov. Celluloidnyj Majakovskij*. Moskva: Novoe literaturnoe obozrenie.

Robert, Valentine (2018): «Nudity in Early Cinema, or the Pictorial Transgression». In: Dahlquist, Marina et al. (Hg.) (2018): *Corporeality in Early Cinema. Viscera, Skin, and Physical Form*. Bloomington: Indiana University Press, 156–166 (Early Cinema in Review. Proceedings of Domitor).

Rodenbach, Georges (2011 [frz. 1892]). *Das tote Brügge*. Stuttgart: Reclam.

Rosen, George (1962): «Psychopathology in the Social Process. Dance Frenzies, Demonic Possession, Revival Movements and Similar So-Called Psychic Epidemics. An Interpretation». In: *Bulletin of the History of Medicine*, 1/36, 13–44.

Rosenthal, Bernice (1986): *Nietzsche in Russia*. Princeton, N. J.: Princeton University Press.

Rjabčikova, Natal'ja (2006): «Etot čuždij nam termin». In: *Kinovedčeskie zapiski*, 77, 147–162.

Rybakova, N. (2004): «Smert′ kak fenomen žizni v ‹Pljaskach smerti› Š. Bodlera i A. Bloka». In: *Kul'tura i tekst*, 7, 41–47.

Sadoul, Georges (1952): *Le cinéma devient un art, 1909–1920. Vol. 1, L'avant-guerre*. Paris: Denoël (Histoire générale du cinema, Band 3).
Schahadat, Schamma (2009): «Leidenschaften und Ökonomie. Das russische Stummfilm-Melodrama zwischen Fin de siècle und Moderne». In: *arcadia*, 44/1, 137–160.
Scheffler, Birgit (1994): *Elemente des Čechovschen Dialogs im zeitgenössischen russischen Drama*. München: Otto Sagner.
Schetsche, Michael / Schmidt, Renate-Berenike (2018): «Ekstase in der modernen Gesellschaft». In: Groos, Ulrike et al. (Hg.): *Ekstase in Kunst, Musik und Tanz*. München / London / New York: Prestel, 30–32.
Schlüpmann, Heide (1990): *Unheimlichkeit des Blicks. Das Drama des frühen deutschen Kinos*. Frankfurt a. M. / Basel: Stroemfeld/Roter Stern.
– (1990): «Von den Bildern patriarchaler Gewalt zur ‹Todesästhetik›. Die Retrospektive ‹Russisches Kino 1908–1919› in Pordenone». In: *Frauen und Film*, 48, 66–76.
Schmid, Herta (1992): «Stanislavskij und Mejerchol′d». In: Ahrends, Günter (Hg.): *Konstantin Stanislawski. Neue Aspekte und Perspektiven*: Tübingen: Narr, 36–90.
Schmid, Ulrich (2018): «Ein neuer Bilderstreit führt zu Handgreiflichkeiten». In: *Neue Zürcher Zeitung*, 30.5.2018, 37.
Schnitker, Jens (2016): *Ästhetizismus und Geschichtsphilosophie. Zum Zusammenhang von ‹Décadence› und ‹Décadence› in der gegen-naturalistischen Literatur des Ausgehenden 19. Jahrhunderts*. Würzburg: Königshausen & Neumann.
Scholl, Tim (1994): *From Petipa to Balanchine. Classical Revival and the Modernization of Ballet*. London: Routledge.
Schweinitz, Jörg (2003): «Die rauchende Wanda. Visuelle Prologe im frühen Spielfilm». In: *Montage AV*, 12/2, 88–102.
– (2010): «Hypnotismus, früher Film. Übertragungen. Ein psychologischer Diskurs des 19. Jahrhunderts im medialen Transfer». In: Kleihues, Alexandra / Naumann, Barbara / Pankow, Edgar (Hg.) (2010): *Intermedien. Zur kulturellen und artistischen Übertragung*. Zürich: Chronos, 457–475.
– (2011): «Kippphänomene des Sehens. Ambivalente Bildinszenierungen zwischen Fläche und Raum im deutschen Stummfilm». In: *Montage AV*, 20/2, 55–75.
Schweinitz, Jörg / Tröhler, Margrit (2012): «Filmwissenschaft – eine Disziplin in Kontinuität und fortgesetztem Wandel». In: *Augenblick*, 52, 14–21.
Schweinitz, Jörg / Tröhler, Margrit (Hg.) (2016): *Die Zeit des Bildes ist angebrochen! Französische Intellektuelle, Künstler und Filmkritiker über das Kino. Eine historische Anthologie 1906–1929.* Berlin: Alexander Verlag.
Schweinitz, Jörg / Wiegand, Daniel (2016): «Filmhistoriographie, Filmbild und Kunst im vorklassischen Stummfilm. Zur Einführung». In: Schweinitz, Jörg / Wiegand, Daniel (Hg.): *Film Bild Kunst. Visuelle Ästhetik des vorklassischen Stummfilms.* Marburg: Schüren, 7–19 (Zürcher Filmstudien, 35).
Sečenov, Ivan (1908): «Refleksy golovnogo mozga». In: Sečenov, Ivan: *Sobranie sočinenij, Band 2. Stat'i psichologičeskie i populjarnye očerki.* Moskva: Imp. Mosk. un-t., 1–114.
Semerčuk, Vladimir (2016): «O kino Rossii 1908–1919, ‹fragment›». In: Skorochod, Natal′ja et al. (Hg.): *E. F. Bauer. Pro et Contra, antologija.* Sankt–Peterburg: RCHGA, 750–767.
– (Hg.) (2013): *V starinnom rossijskom illjuzone … Annotirovannij katalog sochrani-*

všichsja igrovych i mul'tiplikacionnych fil'mov Rossii (1908–1919). Moskva: Gosfil'mofond Rossii.

Senelick, Laurence (1991): «Boris Geyer and Cabaret Playwriting». In: Russell, Robert / Barratt, Andrew (Hg.): *Russian Theatre in the Age of Modernism*. New York: St. Martin's Press, 33–37.

Serner, Walter (1992): «Kino und Schaulust» [1913]. In: Schweinitz, Jörg (Hg.): *Prolog vor dem Film. Nachdenken über ein neues Medium.*Leipzig: Reclam, 208–214.

Sierek, Karl (2018): *Filmanthropologie.* Wiesbaden: Springer VS.

Singer, Ben (2009): «The Ambimodernity of Early Cinema Problems and Paradoxes in the Film-and-Modernity Discourse». In: Ligensa, Annemone / Kreimeier, Klaus (Hg.): *Film 1900. Technology, Perception, Culture.* New Barnet: John Libbey Publishing, 37–51.

Singer, Irving (2008):*Cinematic Mythmaking. Philosophy in Film*. Cambridge, MA: MIT Press.

Sirotkina, Irina (2010a): «Dance-Plyaska in Russia in the Silver Age». In: *Dance Research. The Journal of the Society for Dance Research*. 28/2, 135–152.

– (2010b): «Pljaska i ėkstaz v Rossii ot serebrjanogo veka do konca 1920-x godov». In: Elie, Marc / Plamper, Jan / Schahadat, Schamma (Hg.): *Rossijskaja Imperija čuvstv. Podchody k kul'turnoj istorii ėmocij*. Moskva: Novoe literaturnoe obozrenie, 282–305.

– (2012a): «Nagota kak sceničeskij kostjum». In: *Teorija mody*, 24, 102–119.

– (2012b): *Svobodnoe dviženie i plastičeskij tanec v Rossii*. Moskva: Novoe literaturnoe obozrenie.

Sirotkina, Irina / Smith, Roger (2017): *The Sixth Sense of the Avant-Garde. Dance, Kinaesthesia and the Arts in Revolutionary Russia*. London / New York: Bloomsbury.

Slavinskaja, Marija (1979): «Odin iz pervich». In: Nesterovič, O.(Hg.): *Žizn v kino. Veterany o sebe i svoich tovariščach.* Moskva: Iskusstvo, 131–148.

Smagina, Svetlana (2019): *Publičnaja ženščina i publičnaja ličnost'? Ženskie obrazy v kino.* Moskva: Kanon-Pljus.

Sologub, Fedor (1912): «Netlennoe plamja». In: *Teatr i iskusstvo,* 51, 121.

Sontag, Susan (1973): *On Photography*. New York: Farrar, Straus and Giroux.

Spohr, Mathias (2012): «Das Paradigma des Performativen und die Vanitas». In: Röttger, Kati / Schaub, Inga / Rieger, Anne (Hg.): *Welt – Bild – Theater*. Tübingen: Narr, 133–142.

Städtke, Klaus (2011): *Russische Literaturgeschichte*. Stuttgart: Metzler.

Stamer, Peter (o. J.): «Tanz/Legende. Zur Diskursivierung von Tanzmotiven im ‹Tanzlegendchen›». In: www.gottfriedkeller.ch/allgemein/textkonstitution/tanzlegende.php (06.02.2022).

Stark, Ėduard (1913): «S nogami na stole». In: *Teatr i iskusstvo*, 39, 768–771.

Starr, S. Frederick (1983): *Red and Hot. Jazz in Russland von 1917–1990*. Wien: Hannibal.

Steinweg, Dagmar (2002): *Schlüssel zum Glück und Kreuzwege der Leidenschaften. Untersuchungen zur russischen populären Frauenliteratur am Beispiel der Autorinnen Anastasija A. Verbickaja und Evdokija A. Nagrodskaja*. Bochum: Projekt.

– (2015): «Der Tanz ums Triviale. Geschlechterdifferenz und literarische Wertung in der russischen Kultur um 1900». In: Kampmann, Sabine et al. (Hg.): *Gender Studies und Systemtheorie. Studien zu einem Theorietransfer.* Bielefeld: Transcript.

Stern, Bernhard (1907): *Geschichte der öffentlichen Sittlichkeit in Rußland, Band 1. Kultur, Aberglaube, Kirche, Klerus, Sekten, Laster, Vergnügungen, Leiden.* Berlin: Barsdorf.

Stiglegger, Marcus (2001): «Zwischen Konstruktion und Transzendenz. Versuch einer filmischen Anthropologie des Körpers». In: Frölich, Margrit et al. (Hg.): *No Body Is Perfect. Körperbilder im Kino*. Marburg: Schüren, 9–28 (Arnoldshainer Filmgespräche, 19).

Stigneev, Valerij (2013): *Ot piktorializma k fotoreportažu. Očerki istorii otečestvennoj fotografii 1900–1950*. Moskva: Art-bridž.

Stüdemann, Natalia (2008): *Dionysos in Sparta. Isadora Duncan in Russland. Eine Geschichte von Tanz und Körper.* Bielefeld: Transcript.

Ščepkina-Kupernik, Tat′jana (2005 [1928]): *Dni moej žizni i drugie vospominanija*. Moskva: Zacharov.

Talbot, William Henry Fox (1989 [1844]): *The Pencil of Nature*. New York: Hans P. Kraus Jr. Inc.

Taylor, Henri / Tröhler, Margrit (1999): «Zu ein paar Facetten der menschlichen Figur im Spielfilm». In: Heller, Heinz-Bernd / Peulings, Birgit / Prümm, Karl (Hg.): *Der Körper im Bild. Schauspiel – Darstellen – Erscheinen*. Marburg: Schüren, 135–149 (Schriftenreihe der Gesellschaft für Film- und Fernsehwissenschaft, 7).

Taylor, Richard / Christie, Ian (Hg.) (2005 [1988]): *The Film Factory. Russian and Soviet Cinema in Documents 1896–1939*. London / New York: Routledge.

Tichvinskaja, Ljudmila (2005): *Povsednevnaja žizn' teatral'noj bogemy serebrjanogo veka. Kabare i teatr miniatjur v Rossii: 1908–1917*. Moskva: Molodaja gvardija.

Timenčik, Roman (2008): *Čto vdrug. Stat'i o russkoj literature prošlogo veka*. Ierusalim / Moskva: Gešarim / Mosty Kul′tury.

Tode, Thomas (2013): «Die Ritter des unabhängigen Films. Basel, ‹Enthusiasmus› von Dziga Vertov und die Gründung von ‹Le Bon Film›». In: *Filmbulletin*, 55/331, 33–39.

Travina, Nadežda (Hg.) (1913): *Ključi sčast'ja. Iumorističeskij almanach*. Moskva: Tip. A. D. Pleščeva.

Tsivian, Yuri (1994): *Early Cinema in Russia and its Cultural Reception*. London / New York: Routledge.

– (1996a): «Russia, 1913. Cinema in the Cultural Landscape». In: Abel, Richard (Hg.): *Silent Film*. London: Athlone Press, 194–214.

– (1996b): «The Tango in Russia». In: *Experiment*, 2, 307–335.

– [unter Jurij Civ′jan erschienen] (1998a): «Asta Nil′sen v zerkale russkoy kul′tury». In: *Kinovedčeskie zapiski*, 40, 257–273.

– (1998b): «Rußland vor der Revolution». In: Nowell-Smith, Geoffrey (Hg.): *Geschichte des internationalen Films*. Stuttgart: Metzler, 149– 152.

– (2002): «Video-Essay». In: *Mad Love. Three Films by Evgenij Bauer.* DVD, London: BFI.

– (2008): «Russland, 1913». In: *Maske und Kothurn*, 54, 1–2, 137–160.

Tsivian, Yuri / Cherchi Usai, Paolo (1989) (Hg.): *Silent Witnesses. Russian Films 1908–1919 [Testimoni silenziosi. Film Russi 1908–1919]*. London: BFI.

Turkin, Nikandr (2018): «Svetotvorčestvo». In: *Mir ėkrana*, 1, 4–5.

Turovskaja, Majja (1997): «*Ženščina – ubijca v russkom i sovetskom nemom kino*». In: *Iskussvto kino*, 5, 108–113.

Ul′ (1918): «Venčal ich Satana». In: *Kinogazeta,* 16, 7.

Uricchio, William (2004): «Historizing Media in Transition». In: Thorburn, David / Jenkins, Henry / Seawell, Brad (Hg.): *Rethinking media change: The aesthetics of transition*. Cambridge, Mass.: MIT Press, 23–38.

Uvarova, Elizaveta (2000): *Estrada Rossii XX vek. Leksikon.* Moskva: Rosspen.

Verbickaja, Anastasija (1913): «A. Verbickaja o kartine ‹Ključi sčast′ja› i o kinematografe». In: *Sine-fono*, 1, 28.
– (1993): *Ključi sčast'ja*. Sankt-Peterburg: Severo-Zapad.
Vertov, Dziga (1966): «Kinoglaz» [1926]. In: Vertov, Dziga (Verf.) / Drobašenko, Sergej (Hg.): *Stat‘i, dnevniki, zamysly*. Moskva: Iskusstvo, 89–104.
– (2006): «Künstlerische Visitenkarte (1917–1947) [russ. 1947]». In: Tode, Thomas / Wurm, Barbara (Hg.): *Dziga Vertov. Die Vertov-Sammlung im Österreichischen Filmmuseum*. Wien: Österreichisches Filmmuseum, 81–158.
Višnevskij, Veniamin (1945): *Chudožestvennye fil'my dorevoljucionnoj Rossii*. Moskva: Goskinoizdat.
Višnevskij, Venjamin (Verf.) / Izvolov, Nikolaj (Hg.) (1996): *Dokumental'nye fil'my dorevoljucionnoj Rossii. 1907–1916*. Moskva: Muzej Kino.
Vogt, Karl (1909): *Körperkultur, aber wie und warum?* Berlin: Priber & Lammer.
– [unter Karl Fogt erschienen] (1912 [dt. 1909]): *K voprosu o kul'ture tela*. Sankt-Peterburg: Tip. M. Briskera i A. Černjaka.
Volkonskij, Sergej (1912): *Čelovek na scene*. Sankt-Peterburg: Apollon.
– (1913): *Vyrazitel'nyj čelovek*. Sankt-Peterburg: Apollon
Vološin, Maksimilian (1914): «O nagote». In: *Dnevniki pisatelej*, 1, 34–40.
– (1988a): «Organizm teatra» [1909]. In: Vološin, Maksimilian (Verf.) / Manujlov, Viktor (Hg.): *Liki tvorčestva*. Leningrad: Nauka, 112–119.
– (1988b): «Lico, maska i nagota» [1911]. In: Vološin, Maksimilian (Verf.) / Manujlov, Viktor (Hg.): *Liki tvorčestva*. Leningrad: Nauka, 399–404.
– (1988c): «O smysle tanca» [1911]. In: Vološin, Maksimilian (Verf.) / Manujlov, Viktor (Hg.): *Liki tvorčestva*. Leningrad: Nauka 395–399.
Voltaire (Verf.) / Stenger, Gerhardt (Hg.) (2010) [1764]: *Dictionnaire philosophique*. Paris: GF Flammarion.
Voss, Christiane (2008): «Fiktionale Immersionen». In: *Montage AV*, 17/2, 69–86.

Wagner, Gerhard (2006): «Zwischen Mondschein und Gaslicht. Heine in der ästhetischen Kultur des Industriezeitalters». In: *Utopie kreativ*, 184/2, 137–148.
Wahlert, Christiane von (1993): «Die dunkle Kammer. Präliminarien zu ‹Film und Tod›». In: Kiesel, Doron / Karpf, Ernst / Visarius, Karsten (Hg.): *Kino und Tod. Zur Filmischen Inszenierung von Vergänglichkeit*. Marburg: Schüren, 17–24 (Arnoldshainer Filmgespräche, 10).
Walsdorf, Hanna (2011): «Rasend wie ein Hexenkreisel. Zur Salomanie bei und nach Oscar Wilde». In: Birringer, Johannes / Fenger, Josephine (Hg.): *Tanz und WahnSinn*. Leipzig: Henschel, 166–182 (Jahrbuch Tanzforschung, 21).
Wanner, Clea (2020a): «Die ekstatische Pause. Rauschhaftes Erleben als Aspekt ästhetischer Eigenzeitlichkeit im frühen russischen Film». In: *Montage AV*, 29, 1, 193–200.
– (2020b): «Ein Kind der Großstadt». In: Klimczak, Peter / Oswald, Christian / Wurm, Barbara (Hg): *Klassiker des russischen und sowjetischen Films, Band 1*. Marburg: Schüren, 13–21.
Wedel, Michael (2011): *Filmgeschichte als Krisengeschichte. Schnitte und Spuren durch den deutschen Film*. Bielefeld: Transcript.
Whitney, Allison (2010): «Etched with the Emulsion. Weimar Dance and Body Culture in German Expressionist Cinema». In: *Seminar. A Journal of Germanic Studies*, 46/3, 240–254.
Wiegand, Daniel (2016): *Gebannte Bewegung. Tableaux vivants und früher Film in der Kultur der Moderne*. Marburg: Schüren (Zürcher Filmstudien, 36).

Williams, Linda (1991): «Film Bodies. Gender, Genre, and Excess». In: *Film Quart,* 44/4, 2–13.
Williams, Tami (2012): «The ‹Silent› Arts. Modern Pantomime and the Making of an Art Cinema in Belle Epoque Paris. The Case of Georges Wague and Germaine Dulac». In: Gaudreault, André / Dulac, Nicolas / Hidalgo, Santiago (Hg.): *A Companion to Early Cinema*. Malden / Oxford: Wiley-Blackwell.
Witkowski, Gustave-Joseph / Nass, Lucien (1909): *Le nu au théâtre depuis l'antiquité jusqu'à nos jours*. Paris: Daragon.
Wittrock, Eike (2012): «Übergänge. Moderne Tanzekstasen zwischen Form und Erfahrung». In: Koebner, Thomas (Hg.) (2012): *Ekstase im Film*. München: Edition Text + Kritik, 116–136.
Wurm, Barbara (2011): «Ein Buchstabe im ABC der Montage. Timošenko 1926: Axiome – Typologie – Diagramme». In: *Montage AV*, 20/1, 197–212.
– (2015): «Schauen wir uns an! Axiome der filmischen Menschwerdung (Sowjetunion 1925–1930)». In: Krause, Marcus / Pethes, Nicolas (Hg.): *Mr. Münsterberg und Dr. Hyde. Zur Filmgeschichte des Menschenexperiments.* Bielefeld: Transcript, 99–130.
– (2021): *Neuer Mensch – Neues Sehen. Der sowjetische Kulturfilm*. Leipzig: Spector-Books.

Youngblood, Denise (1999): *The Magic Mirror: Moviemaking in Russia, 1908–1918*. Madison: University of Wisconsin Press.
Yumibe, Joshua et al. (Hg.) (2014): *Performing new media, 1890–1915*. New Barnet: John Libbey Publishing.

Z. (1913): «E. Ė. Krjuger o tango». In: *Teatr v karikaturach*, 16, 24.
Zirfas, Jörg (2013): «Eine Ästhetik des Risikos. Grenzgänge der Ästhetischen Bildung». In: Liebau, Eckart / Zirfas, Jörg (Hg.): *Lust, Rausch und Ekstase*. Bielefeld: Transcript, 9–28.
Zorkaja, Neja (1976): *Na rubeže stoletij. U istokov massovogo iskusstva v Rossii 1900–1910 godov*. Moskva: Nauka.

Bildnachweise

Umschlag: Lguščie Bogu (Aleksandr Čargonin 1917); Zakovannaja fil'moj (Nikandr Turkin, 1918) (Gosfil'mofond Rossii); **1, 39, 47, 80:** Gosudarstvennaja Tret'jakovskaja galereja, Moskva; **2, 9, 32, 35, 43, 48, 69, 79, 81–82, 84, 87, 91, 101–102, 104–107, 112:** Rossijskaja gosudarstvennaja biblioteka, Moskva; **3–8,10–11, 24, 33–34, 36–38, 53–64; 70–78, 83, 85–86, 108–111, 113–114, 116–123:** Gosfil'mofond Rossii; **9:** Gosudarstvennij muzej V.V. Majakovskogo; **13:** © Fine Art Images/ Heritage Images; **14, 115:** Rossijskij gosudarstvennyj archiv literatury i iskusstva, Moskva; **15–21, 65–68, 88–89, 92–96**: Mediathek des Slavischen Seminars der Universität Basel; **22, 23, 26–30:** British Film Institute; **25:** National Portrait Gallery, London **44–46, 49:** Rossijskaja naciol'naja biblioteka, Sankt-Peterburg **47:** Bancroft Library, University of California; **50**: © MAH Musée d'art et d›histoire, Ville de Genève. Achat, 1939. Photographe: Bettina Jacot-Descombes

Filmregister

A

L'Arrivée d'un train en gare de La Ciotat (Louis und Auguste Lumière, F 1885) 16
Afgrunden (Abgründe, Urban Gad, DK 1910) 264, 272

B

Baby rjazanskie (Die Frauen von Rjasan, Ol'ga Preobraženskaja und Ivan Pravov, UdSSR 1927) 204
Barišnja i chuligan (Das Fräulein und der Hooligan, Evgenij Slavinskij, RUS 1918) 70
Bous Bous Mie, La (Louis Feuillade, F 1909) 226

C

Chrizantemy (Chrysanthemen, Petr Čardynin, RUS 1914) 100, 154, 176–*178*, 181
Cyganskie romansy (Zigeunerballaden, Petr Čardynin, RUS 1914) 268
Carskie opričniki (Des Zaren Opritschniki, Georgij Insarov und Nikolaj Saltykov, RUS 1917) 289

D

Dans l'Hellade (Charles Decroix, F 1909) 142
Danse Macabre (Jakov Protazanov, RUS 1916) 272–274, 276–*277*, 280, 284
Deti satany (Satanskinder, Evgenij Bauėr und Aleksej Smirnov, RUS 1918) 281
Ditja bol'šogo goroda (Das Kind der Grossstadt, Evgenij Bauėr, RUS 1914) 236, *238–239*, *241–242*, 245, 250, 255
Drama v kabare futuristov № 13 (Drama im Futuristencabaret Nr. 13, Vladimir Kas'janov, RUS 1913) 245, 247–*248*, 250, 255

E

Die Erstürmung von La Sarraz (Sergej Ėjzenštejn und Hans Richter, CH 1929) 74

F

Furlana Tango (o. A.; o. O., 1914) 217
Futuristy na ėkrane (Futuristen auf der Leinwand, o. A., RUS 1913) 247

G

Gnev Dionisa (Der Zorn des Dionysos, Jakov Protazanov, RUS 1914) 147
Glaza bajaderki (Die Augen der Bajadere, Georg Jacoby, D/RUS 1913) 20
Grezy (Tagträume, Evgenij Bauėr, RUS 1915) *83–86*, 88, *90–91*, 93, 95, 99, 101, 109–110, 115, 208, 274

K

Kinoglaz. Žizn' vrasploch (Kinoauge. Das überrumpelte Leben, Dziga Vertov, UdSSR 1924) 186–*187*, 189, 202, 213, 294
Ključi sčast'ja (Schlüssel zum Glück, Vladimir Gardin und Jakov Protazanov, RUS 1913) 34, 154, 157–*159*, *162*, 167, 169, 298
Kinopravda (Kinowahrheit, Dziga Vertov, UdSSR 1922–1925) 186

L

Lguščie Bogu (Die Gottesleugner, Aleksandr Čargonin, RUS 1917) 147, 289, 291, *293*–295
Lili Fleri podvel (Enttäuscht von Lili Fleri, Kai Ganzen, RUS 1914) 223
Ljubovnyj maskarad (Liebesmaskerade, Anatolij Kamenskij, RUS 1914) 118

Ljubovnye pochoždenija Griški Rasputina (Die Liebesaffären von Grischka Rasputin, o. A., RUS 1917) 289
Ljudi grecha i krovi (Menschen der Sünde und des Bluts, Aleksandr Čargonin, RUS 1917) 289
Lysyj vljublen v tancovščicu (Der Glatzköpfige verliebt sich in die Tänzerin, Robert Rejnol'd, RUS 1916) 226–*227*

M

Mest' kinematografičeskogo operatora (Die Rache des Kameramanns, Vladimir Starevič, RUS 1912) 221–*222*
Muzykal'nyj moment (Moments musicaux, Jakov Protazanov, RUS 1913) 219–*221*

N

Na skam'e podsudimych (Auf der Anklagebank, Jakov Protazanov, RUS 1914) 221
Ne dlja deneg rodivšijsja (Nicht für Geld geboren, Nikandr Turkin, RUS 1918) 70
Nemye svideteli (Stumme Zeugen, Evgenij Bauėr, RUS 1914) 234
Niewolnica zmysłów (Sklavin der Sinne, Jan Pawłowski, PL 1914) 262–*263*, *267*
Niščaja (Die Bettlerin, Jakov Protazanov, RUS 1916) 109, *112*, *114–115*
Noč' pered Roždestvom (Die Nacht vor Weihnachten, Vladislav Starevič, RUS 1913) 64
Noktjurn Šopena (Chopins Nocturne, Jakov Protazanov, RUS 1913) 219

P

Piano irrésistible, Le (Alice Guy, F 1907) 226
Pikovaja dama (Pique Dame, Jakov Protazanov, RUS 1916) 275–276
Pljaska sredi mečej (Schwerttanz, Jakov Protazanov, RUS 1914) 193, 221
Pobediteli i pobeždennye (Die Sieger und Besiegten, B. Svetlov und Anastasija Verbickaja, RUS 1917) 157
Poėt i padšaja duša (Der Poet und die gefallene Seele, Boris Čajkovskij, RUS 1918) 271
Ponizovaja vol'nica (Stenka Rasin, Vladimir Romaškov, RUS 1908) 182, *206*–207
Potomok d'javola (Satans Abkömmling, Michail Bonč-Tomaševskij, RUS 1917) 281
Portret (Das Porträt, Vladislav Starevič, RUS 1915) 64–68, 72, 95, 279
Portret Doriana Greja (Das Bildnis des Dorian Gray, Vsevolod Mejerchol'd, RUS 1915) 64
Poslednee tango (Der letzte Tango, Vjačeslav Viskovskij, RUS 1918) 268
Posle Smerti (Nach dem Tod, Evgenij Bauėr, RUS 1915) 83, 99–*104*, *106*–108
Pro urodov i ljudej (Of Freaks and Men, Aleksej Balabanov, RUS 1998) 120

Q

Quo vadis? (Enrico Guazzoni, I 1913) 157

R

Rachil' (A. Arkatov, RUS 1912) 119
Rapsodia satanica (Nino Oxilia, I 1917) 141
Roman Baleriny (Roman einer Ballerina, Boris Čajkovskij, RUS 1916) 154, *179*–182, 295

S

Satana likujuščij (Der triumphierende Satan, Jakov Protazanov, RUS 1917) 272, 278–*282*, *284*
Sčast'e večnoj noči (Das Glück der ewigen Nacht, Evgenij Bauėr, RUS 1915) 94
Sherlock Jr. (Buster Keaton, USA 1924) 77
Skerco d'javola (Scherzo des Teufels,

Nikolaj Malikov, Arnol'd Šifman und Viktor Turžanskij, RUS 1918) 281
Snochač (Aleksandr Ivanov-Gaj und Petr Čardynin, RUS 1912) 203–*205*
Son'ka zolotaja ručka (Sonka, die goldene Hand, Vladimir Kas'janov, Jurij Jur'evskij und Aleksandr Čargonin, RUS 1914–1915) 268
Squelette joyeux, Le (Louis Lumière, F 1898) 255
Sten'ka Razin (Stenka Rasin, Grigorij Libken, RUS 1914) 182, *183*
Strašnaja mest' (Die furchtbare Rache, Vladislav Starevič, RUS 1913) 64
Sumerki ženskoj duši (Dämmerung einer Frauenseele, Evgenij Bauėr, RUS 1913) 158
Syn strany gde carstvo mraka (Der Sohn des Landes, des Reiches der Finsternis, Viktor Turžanskij, RUS 1916) 281

T

Tanec vampira (Vampirtanz, Jakov Protazanov, RUS 1914) *220*
Tango (Jakov Protazanov, RUS 1914) 219
Temnye sily – Grigorij Rasputin i ego spodvižniki (Dunkle Mächte – Grigorij Rasputin und seine Helfer, Sigizmund Veselovskij, RUS 1917) 289
Totentanz (Urban Gad, D 1912) 264, 272
Torgovij dom Romanov, Rasputin, Suchomlinov, Mjasoedov, Protopopov i Ko. (Das Handelshaus Romanov, Rasputin, Suchomlinov, Mjasoedov, Protopov und Co., Nikolaj Saltykov, RUS 1917) 289
Tournée des grands ducs, La (Yves Mirande, F 1910) 271–272
Tragedija Ledy (Die Tragödie der Leda, o. A., F 1914) 34, 117–121, 136–138, *140*–142, 144
Trilogia majakovskiana (Gianni Toti, I 1983) 77
Ty pomniš' li? (Erinnerst du dich?, Petr Čardynin, RUS 1914) 274–*275*

U

Ubogaja i naradnaja (Die Elende und die Prachtvolle, Vladimir Čardynin, RUS 1915) 271
Umirajuščij lebed' (Der sterbende Schwan, Evgenij Bauėr, RUS 1916) 83, 93–94, *97*–101, 109–110, 115, 255
Uchar'-kupec (Der schneidige Kaufmann, Vasilij Gončarov, RUS 1909) 207–*209*, 211, 214

V

Vakchanalija (Bacchanal, Kai Ganzen, RUS 1913) 147, 175
Von morgens bis mitternachts (Karlheinz Martin, D 1920) *244*
Vsjak na Rusi tango tancuet (Jeder tanzt Tango in der Rus, Vladislav Starevič, RUS 1914) 193, 223–224, 226

Z

Zakovannaja fil'moj (Die vom Film Gefesselte, Nikandr Turkin, RUS 1918) 69–70, 72–77
Ženščina s kinžalom (Die Frau mit dem Dolch, Jakov Protazanov, RUS 1916) 109–110, *112*, 118
Žertva Tverskogo bul'vara (Das Opfer vom Tverskoj-Boulevard, Aleksandr Garin, RUS 1915) 268–272
Žizn'– mig, iskusstvo – večno (Das Leben ist ein Augenblick, die Kunst eine Ewigkeit, Česlav Sabinskij, RUS 1916) 109–*111*
Žizn' v smerti (Das Leben im Tod, Evgenij Bauėr, RUS 1914) 81–83, 86

Personenregister

A

Abel, Richard 285
Abramovič, Nikolaj 121
Alejnikov, Mosej 291
Aleksandrova-Vojnachovskaja, A. 133
Aljab'ev, Aleksandr 112
Allan, Maud 128, 237
Amicis, Edmondo De 70
Andreev, Leonid 95, 110, 261
Andreevskij, Sergej 21, 201
Arcybašev, Michail 122
Ardatov, G. 207
Arkatov, A. 119
Arnheim, Rudolf 58
Auerbach, Jonathan 20
Auksman, Aleksandr 76

B

Bagrov, Petr 13
Bakst, Léon 129, 134
Balabanov, Aleksej 120
Balašov, Abram 56, 60, 62
Balázs, Béla 22
Barthes, Roland 101
Baudry, Jean-Louis 40
Bauėr, Ėmma 237
Bauėr, Evgenij 13, 34, 81–85, 87, 90, 91, 94, 96–100, 103–107, 109, 115, 118, 158, 208, 234, 236, 238–239, 241–242, 245, 250, 274, 286, 298
Baxmann, Inge 199
Bechterev, Vladimir 150, 173, 174
Belenson, Aleksandr 189
Belyj, Andrej 125, 198, 219
Benjamin, Walter 96
Béranger, Pierre-Jean de 112, 115
Bette, Karl-Heinrich 297
Bibikov, Arsenij 203
Blaževič, Ol'ga 272–273
Bljuvštejn, Sofija 268
Blok, Aleksandr 125, 198–199, 257
Bochow, Jörg 28, 189
Boleslavskij, Ričard (Richard Boleslavsky *220*
Bonč-Tomaševskij, Michail 225, 229, 230, 251
Borelli, Lyda 141, 267
Bouissounouse, Janine 74
Brandstetter, Gabriele 141, 175, 178, 182
Brik, Lilja 69–71, 73–*76*
Brik, Osip 76
Brill, Abraham 225
Brjusov, Valerij 82
Bronfen, Elisabeth 83, 85, 89, 94
Bulgakowa, Oksana 26, 89, 163, 171, 234
Burgasov, Fedot 272
Burke, Edward 131
Burljuk, David 245
Bystrickij, Michail 217, 262, 264–265

C

Čabrov, Aleksandr 272, 278, *282*
Čardynin, Petr 100, 154, 177–178, 203–205, 268, 271, 274–275
Čargonin, Aleksandr 147, 268, 289–291, 293, 294
Cavendish, Philip 95, 275
Čechov, Anton 57, 165
Černobaeva, Nina 84, 88, 89
Chamisso, Adelbert von 52
Chanžonkov, Aleksandr 81, 219, 281
Chaplin, Charlie 77
Charcot, Jean Marti 172, 195
Chirat, Raymond 117
Cholmskaja, Zinaida 215
Cholodnaja, Vera 268
Čulkov, Georgij 40

D

Dearly, Max 261
DeBlasio, Alyssa 96
Decroix, Charles 142
Derjabin, Aleksandr 12
Desmond, Olga 128, 130–134, 143
Diderot, Denis 172
Djagilev, Sergej 177
Doane, Mary Ann 203, 242
Dorfman, Efim 239–240

Dorinskaja, Aleksandra 76
Doroševič, Vlas 142, 258
Drubek, Natascha 25, 41, 81, 105
Duncan, Isadora 124–125, 128, 142, 153, *155*–156, 161, 163, 202, 229, 230
Duncan, Raymond 155
Duvan, Tamara 272–273

E
Echle, Evelyn 97
Ėjzenštejn, Sergej 74, 189
Elsaesser, Thomas 32, 67
Ėl′sner, Nada (Pseudonym v. Nadežda Nikolaeva) 246, 250–251
Engelstein, Laura 160
Ermol′ev, Iosif 109, 272, 285
Ėtkind, Aleksandr 290
Evreinov, Nikolaj 129–130, 134–135

F
Feuillade, Louis 226
Fokine, Michel 94, 129
Franc-Nohain 225, 234
Fuchs, Georg 163, 232

G
Gad, Urban 264
Gajdarov, Vladimir 272
Galt, Rosalind 99
Ganzen, Kai 147, 175, 223
Gardin, Vladimir 34, 154, 157, 162, 165–167, 169–174, 285–286, 298
Garin, Aleksandr 268–270
Gejnim (Pseudonym) 57, 58–61, 62–63, 64, 65, 67, 68
Gel′cer, Ekaterina 175, 176, 219
Germann, Lukas 144, 276
Gilbert, Sandra 99
Ginzburg, Semen 246, 282
Gippius, Zinaida 33, 42–49
Gofman, Nina 268
Gogol′, Nikolaj 59, 60–61, 64, 66, 279
Goll, Yvan 77
Gončarov, Vasilij 207–209
Gončarova, Natal′ja 245–249
Gor′kij, Maksim 15–19, 39, 49
Gorev, Fedor 166, 169
Gračeva, Alla 122
Graščenkova, Irina 290
Gromov, Andrej *65*, 93, 95
Groznij, Ivan 60–*61*, 63
Guazzoni, Enrico 157
Gubar, Susan 99
Guy, Alice 226
Gzovskaja, Ol′ga 110, 168, 272

H
Hagener, Malte 32, 67
Han, Byung-Chul 131
Hansen-Löve, Aage 41, 44, 123, 196, 292
Hansen, Miriam 214
Hecker, August Karl 195
Hecker, Justus 195
Heine, Heinrich 198
Hodler, Ferdinand 175–176

I
Ingold, Felix 12, 61
Insarov, Georgij 289
Irzykowski, Karol 58
Ivanov, Pavel 249–*250*
Ivanov, Vjačeslav 149
Ivanov-Gaj, Aleksandr 203–205
Izvolov, Nikolaj 9

J
Jacoby, Georg 20
Jangirov, Rašit 246
Jur′evskij, Jurij 268

K
Kadmina, Evlalija 100
Kaiser, Georg 244
Kaiser, Gert 257
Kamenskij, Anatolij 117–123, 127, 133–135, 137, 139–140, 144, 298
Kamenskij, Vasilij 245
Karalli, Vera 93, 94, 96, 100, 105, 176–178, 221, 274
Kas′janov, Vladimir 245, 248, 268
Keaton, Buster 77
Keller, Gottfried 194
Khnopff, Fernand 86
Kirillova, Ol′ga 81
Köhler, Kristina 29, 142, 183, 188, 217, 224, 297
Kollontaj, Aleksandra 153, 158
Konovalov, Dmitrij 197
Koroleva, Marija 207
Korotkij, Viktor 219

Kovalova, Anna 9, 64
Kozljaninova, Nina 236
Krjuger, Ėl'za 233, 234, 246, 249, *250*
Kryžanovskaja, Vera 281
Kugel', Aleksandr 215, 232–233, 235, 241–242
Kulešov, Lev 28, 167, 286
Kuzmin, Michail 122
Kuznecov, V. 219

L

Lange, Konrad 58
Larionov, Michail 245–246
Laščilina, I. *82*
Laskina, V. *220*
Lavrenev, Boris 245
Leonardi, Giulia 175
Levickij, Aleksandr 157
Leyda, Jay 288
Libken, Grigorij 183
Lischka, Gerhard 23
Lisenko, Natal'ja 110, 113, 272
Liszt, Franz 258
Lopatin, Aleksej 211
Louÿs, Pierre 134
Lukács, Georg 49, 53
Lumière, Auguste 16, 20
Lumière, Louis 16, 20, 255
Lur'e, Samuil 57, 157–158, 208–209, 211

M

Majakovskij, Vladimir 69–78, 245–246, 286
Maksim, Vsevolod 245
Maksimov, Vladimir 157, 162, 221
Mar, Anna 122
Mar, Ksenija 48, 277
Marqueste, Laurent 130
Martin, Karlheinz 244
Martov, M. 264
Matthews, Shaller 224
McReynolds, Louise 203
Mejerchol'd, Vsevolod 19, 57, 64
Méliès, Georges 20
Merežkovskij, Dmitrij 42
Merleau-Ponty, Maurice 23
Meyer, Georges (Joseph-Louis Mundwiller) 157, 220
Meyerbeer, Giacomo 87
Mirande, Yves 271
Mistinguett (Jeanne Florentine Bourgeois) 261
Mjasoedov, Ivan 134, 290
Moreau, Gustave 138
Morley, Rachel 26, 95, 177, 205–207, 238, 239
Morsch, Thomas 297–298
Mozžuchin, Ivan (Mosjoukine, Ivan) *82*, 109–110, *114*–115, 203–*205*, 272–*280*, 283–288
Münsterberg, Hugo 58, 218

N

Nagrodskaja, Evdokija 122
Napierkowska, Stacia 142
Nass, Lucien 134
Negri, Pola 262–264, 266–*267*
Nielsen, Asta 47, 171, 262–267, 272
Nietzsche, Friedrich 121, 149–150, 163–164
Nikitin, Ivan 207, 211–212
Nunes, Mario 267

O

Ocep, Fedor 33, 50–53
Orlova, Vera 272
Oxilia, Nino 141

P

Pavlov, Ivan 150
Pavlova, Anna 94, 96, *98*,
Pavlova, Vera 179–*180*
Pawłowski, Jan 262, 263, 267
Piispa, Lauri 26, 50, 264
Plevickaja, Nadežda 211
Poe, Edgar Allan 99
Polaire (Émilie Marie Bouchaud) 261, 272
Polonskij, Vitol'd 100
Potapova, A. 124
Potopčina, Evgenija 219
Pravov, Ivan 204
Preobraženskaja, Ol'ga 157, 171, 204
Protazanov, Jakov 13, 34, 109, 112, 114–115, 118, 147, 154, 157, 159, 162, 219–221, 272–273, 275–277, 279–286, 289–290
Przybyszewski, Stanisław 281

R

Raemaekers, Louis 258–259
Rasputin, Grigorij 289–290

Rebikova, Aleksandra 71
Rejnol'd, Robert 226–227
Repin, Ilja 60–62
Rerich, Nikolaj 134
Richer, Paul 195
Richter, Hans 74
Riel, Frans van 98
Rjabuškin, Andrej 213
Robert, Valentine 135
Rodenbach, Georges 84–85
Romaškov, Vladimir 182, 206
Roussell, Henry 117
Rozanov, Vasilij 125
Rtiščeva, Marija (oder Margarita) 246
Rubinštejn, Ida 128
Runič, Osip 268

S

Sabinskij, Česlav 109, 111
Sadoul, Georges 287–288
Saint-Saëns, Camille 142, 175, 258, 273, 278
Salarov, Michail 236
Šaljapins, Fedor 283
Saltykov, Nikolaj 289
Schahadat, Schamma 84, 92, 237
Schmid, Ulrich 61–62
Schweinitz, Jörg 9, 102
Sečenov, Ivan 173
Semerčuk, Vladimir 289, 291
Šeremetev, B. 136
Šerling, Miron 175–176
Šersenevič, Vadim 245
Sidorov, Aleksej 266
Sirotkina, Irina 155–156
Slavin, A. 207
Slavinskij, Evgenij 70, 272, 276
Smirnova, Elena 20, 236
Sologub, Fedor 47
Solov'ev, Vladimir 149
Sontag, Susan 101
Šornikova, Tat'jana 203
Städtke, Klaus 122
Stanislavskij, Konstantin 19, 21, 57, 165, 174
Starevič, Vladislav (Władysław Starewicz) 64–68, 72, 95, 193, 221–223, 279
Stark, Ėduard 20
Stern, Bernhard 202
Svetlov, B. 157

T

Talbot, William Henry Fox 101
Tichomirov, Vasilij 219
Toti, Gianni 77
Toulot, Jean 117
Trofimov, Michail 291
Truchanova, Natal'ja 117–118, 137, 142–143, 258
Tsivian, Yuri 35, 42, 168, 202, 233–234
Turgenev, Ivan 83, 100–101
Turkin, Nikandr 40, 69–70, 73–75
Turovskaja, Majja 240–241

U

Ungewitter, Robert 124

V

Verbickaja, Anastasija 122, 157, 159–161
Verchovceva, Faina 84
Vertov, Dziga 28, 186–189, 202, 213, 294
Veselovskij, Sigizmund 289
Vinci, Leonardo da 138
Viskovskij, Vjačeslav 268, 281
Višnevskij, Venjamin 120, 264
Volkonskij, Sergej 51–52, 169, 234
Volkov, Aleksandr (Volkoff, Alexandre) 157, 273
Vološin, Maksimilian 39, 47, 49, 62, 125–127, 218–219, 295
Voltaire 23
Vyrubov, Aleksandr 84

W

Wagner, Gerhard 149, 198
Wahlert, Christiane von 256
Wedel, Michael 90
Wiegand, Daniel 132, 135
Wigman, Mary 182
Wilde, Oscar 64, 128–130, 266
Williams, Linda 30
Witkowski, Gustave-Joseph 134
Wittrock, Eike 149, 182
Wurm, Barbara 28

Y

Youngblood, Denise 95

Z

Zavelev, Boris 275
Zirfas, Jörg 150